

Politische Ausgrenzung und privater Grenzverlust

Eine Feldforschung zur zeitgenössischen tschechischen Kunst

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Jana Jakoubek-Novotny
von Horgen/Zürich

Angenommen im Herbstsemester 2011
auf Antrag von Herrn PD Dr. Wolfgang Kersten und
Frau Prof. Dr. Bettina Gockel

Zürich, 2013

Politische Ausgrenzung und privater Grenzverlust

Eine Feldforschung zur zeitgenössischen tschechischen Kunst

Vorwort	4
Einleitung	6

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I Kunst und der Eiserne Vorhang

1. Historische Prämissen zur Kunstsituation	15
1.1 Kunstszene innerhalb geschlossener Grenzen	18
1.2 Politisch überwachte Kunstausbildung	20
2. <i>Konfrontace</i> und <i>Tvrdohlaví</i> : Harte Köpfe einer neuen Avantgarde	22
2.1 Individuelle Mythologien in den Formen der klassischen Moderne	26
2.2 Beschreibung eines Kampfes (1989): Eine erste Retrospektive	30
3. Die Künstlergruppe <i>Pondělí</i> : Mit frischem Wind in die Samtene Revolution	31
3.1 Alltag und Readymade: Das Spiel mit den Grenzen des Gewohnten	34
3.2 <i>Pondělí</i> versus <i>Tvrdohlaví</i> : Abgrenzung der Generationen	35
4. Blicke über den Eisernen Vorhang: Das Absolute im Westen und Universalität im Osten	37
4.1 Fachleute und Kuratoren im Austausch zwischen Ost und West	40
4.2 Kunst aus Osteuropa im Westen vor 1989	41
4.3 Ost-Kunst im Westen nach 1989	42
4.4 Die Problematik der geografischen Grenzen	48
4.5 Grenzöffnung und ‚Post-Communist Hangover‘ der 1990er Jahre	53
5. Ausstellungen tschechischer Kunst im Westen	57
6. Selbstreflexive Ausstellungen innerhalb der eigenen Grenzen	61
7. Schlusswort Teil I: Das Phänomen der öffentlichen Grenzen im Überblick	74

Teil II Die Erfahrung privater Grenzen in der tschechischen Kunst

8.	Einleitung Teil II: Das Bewusstwerden von Gender Grenzen	86
8.1	Historische Prämissen: Die Einheit der Geschlechter	90
9.	Feminismus und Gender im Vakuum der post-totalitären Gesellschaft	98
9.1	Nach 1989: Feminismus und Gender in der Kunst	100
9.2	Phallogentrik und Universalismus in Alltag und Kunst	103
9.3	Feminismus als Import aus dem Westen	107
9.4	Feminismus, Homosexualität und Gender im Bild der Öffentlichkeit	109
9.5	„Feminismus“ und „Gender“ im offiziellen Sprachgebrauch	114
9.6	Gender Studies als Frauenforschung	116
9.7	Vorbehalte gegenüber Feminismus und Gender als Ideologie	117
10.	Wissenschaftliche Arbeiten zu Gender und Feminismus	119
10.1	Spärlicher Befund: Wissenschaftliche Arbeiten zu Gender in der Kunst	121
10.2	Import feministischen Gedankenguts	122
10.3	Transgender und Frauenkunst	127
11.	Künstlerinnen 1993: Frauenkunst gibt es nicht	130
11.1	Diskussion zum Begriff „Frauenkunst“	130
11.2	Über gesellschaftlich geprägtes Verhalten	135
11.3	Über die Distanzierung von Feminismus und Körperlichkeit	136
12.	Universelle Körperlichkeit und Depersonifizierung	138
13.	Das Erbe der Geschichte: Historisierte Körperbilder	144
14.	Grenzüberschreitung in der Fotografie: Vom Akt zur Transsexualität	145
15.	Jahrtausendwende: Sensibilisierung für Gender	151
16.	Wahrnehmung von Feminismus und Gender innerhalb der Kunstszene	154
16.1	Künstlerinnen und Künstler 1994: „Ich empfinde das echt nicht so“	155
16.2	Künstlerinnen 1997: Ansichten aus Ost und West	162
17.	Gender in der heutigen tschechischen Kunstszene	164

18.	Kunst und Gender im Ost-West Dialog	173
19.	Frauenausstellungen in drei Jahrzehnten	179
20.	Schlusswort Teil II: Das Ausloten der privaten Grenzen	197
Teil III Private Grenzen im öffentlichen Raum		
21.	Interviews und Biografien	216
21.1	Veronika Bromová (*1966, Prag)	216
21.2	Anetta Mona Chisa (*1975, Rumänien)	235
21.3	Milena Dopitová (*1963, Šternberk)	248
21.4	Lenka Klodová (*1969, Opava)	263
21.5	Radim Labuda (*1976, Bratislava)	277
21.6	Tamara Moyzes (*1975, Bratislava)	286
21.7	Markéta Othová (*1968, Brünn)	296
21.8	Míla Preslová (*1966, Pilsen)	305
21.9	Mark Ther (*1979, Prag)	313
21.10	Kateřina Vincourová (*1968, Prag)	323
21.11	Martina Pachmanová (*1970, Prag)	329
22.	Fazit und abschliessender Kommentar: Ausgrenzung und Grenzverlust	335
23.	Anhang	346
23.1	Literaturverzeichnis	346
23.2	Primärquellen	371
23.3	Internet	373
23.4	Abbildungsverzeichnis	375
23.5	Abbildungen	386

Vorwort

Die vorliegende Dissertation *Politische Ausgrenzung und privater Grenzverlust. Eine Feldforschung zur zeitgenössischen tschechischen Kunst* trägt ihren Ursprung in meinem Studienaufenthalt an der Karlsuniversität in Prag vom Oktober 2005 bis August 2006. Selber unweit von Prag geboren und ausgerüstet mit den sprachlichen Voraussetzungen einer Exil-Tschechin zweiter Generation, führten mich vorerst persönliche Bindungen in dieses Abenteuer. Kaum bewandert in der Kunst- und Kulturgeschichte Osteuropas waren die ersten Wochen meines Aufenthaltes geprägt von allgemeiner Orientierung in Raum und Zeit der tschechischen Kunst. Das kulturelle Erbe des goldenen Prag überwältigt den Besucher und raubt einem die Sinne. Dabei tendiert man zu vergessen, dass sich die Stadt und ihre Einwohner im Hier und Jetzt bewegen. Doch gerade das Tun und Treiben der Gegenwart im Schatten der ruhmreichen böhmischen Krone reizte mich zu näherer Betrachtung. Der Anfang war für mich als Aussenstehende nicht einfach. Zu Beginn meiner Recherchen bin ich auf die Grenzen einer in sich geschlossenen Kunstwelt gestossen. Nach einigen Monaten der Spurensuche und des Infiltrierens in die Prager Künstlerszene konnte ich beobachten, dass deren innere Kreativität in ununterbrochener Energie erstaunliche Werke hervorbringt.

Einer meiner ersten Galeriebesuche in Prag führte mich zur Galerie Jiří Švestka, wo ich das Glück hatte, auf die Ausstellung *Sixtysomething* von Milena Dopitová (7. 9. – 15. 10. 2005) zu treffen. Die Präsentation der Werke, die benutzten Medien sowie die Motive des Älterwerdens, all das schien mir von westlichen Ausstellungen her vertraut. Als Betrachterin reihte ich das Gesehene sogleich in den mir bekannten Genderdiskurs. Gleichzeitig wurde mir jedoch bewusst, dass der Zugang zu Fragen von Weiblichkeit, Identität und Geschlechterrollen in der postsozialistischen Gesellschaft nicht zwangsläufig derselbe sein musste, wie wir ihn kennen. Nach einer ersten Auseinandersetzung mit Milena Dopitovás Werk bat ich die Künstlerin um ein persönliches Gespräch. Von da an war mein Interesse an der Entwicklung der tschechischen Zeitgenössischen Kunst unter ihren spezifischen politischen und sozialen Bedingungen der Vergangenheit entfacht. Auf der Suche nach dem definitiven Fokus meiner Arbeit vereinbarte ich einen Termin in der Redaktion des Kunstmagazins *Umělec international*. Dessen damaliger Chefredaktor Jiří Ptáček versorgte mich in einem ersten Gespräch mit einer nicht nur lehrreichen, sondern

gleichzeitig etwas einschüchternden Masse von Informationen zur tschechischen Kunst der letzten zwei Jahrzehnte. Zudem drückte er mir die neuesten Ausgaben des *Umělec international* in die Hand. Die leitende Redaktion und Gestaltung der ersten Nummer im Jahr 2005 waren der Künstlerin Lenka Klodová übergeben worden. Klodová hatte die Möglichkeit genutzt, eine ‚Frauenausgabe‘ zusammen zu stellen, wobei sie aber bereits in der Einleitung den Ausnahmecharakter des einmaligen Konzepts ‚Frau‘ kritisiert. Diese Edition diente mir als Einleitung in die Thematik und im Verlauf meiner Untersuchung habe ich die Ausgabe Nr. 1/2005 kaum aus der Hand gelegt. Wie sich im Verlauf der Recherche zeigte, so sollte ich um diesen einen festen Ausgangspunkt noch froh sein.

Mein herzlicher Dank geht an...

Veronika Bromová, Anetta Mona Chisa, Milena Dopitová, Lenka Klodová, Radim Labuda, Tamara Moyzes, Markéta Othová, Martina Pachmanová, Míla Preslová, Jiří Ptáček, Jiří & Jana Ševčík, Zuzana Štefková, Mark Ther und Kateřina Vincourová
...für die Stunden intensiver Gespräche.

Jan Jedlička, Jaroslav Krbůšek, Harm Lux, Ivan Mečl, Marek Pokorný, Mariana Serrano, Galerie Jiří Švestka, Büro Jiří Ševčík und Petr Vanouš
...für die wertvollen Informationen.

K. Dankow, V. Jakoubek, J., V. und T. Novotný, J. Stiburek, K. Widmer Lukes
... für die moralische und tatkräftige Unterstützung.

Einleitung

„Ausstellungen, die seit den 1980er Jahren das Antlitz aktueller Kunst bilden, haben bei allen Unterschieden eines gemeinsam. Ihre Titel tasten auf gewisse Weise das Phänomen der Grenze ab.“¹

Der Stand der tschechischen Gesellschaft zur Zeit der Samtenen Revolution im November 1989 stellt das westliche Publikum vor eine kaum überschaubare Zahl von Ereignissen und Bewegungen. Der Sturz des kommunistischen Regimes und die Teilung der Tschechoslowakisch Sozialistischen Republik zur eigenständigen Demokratischen Tschechischen und Slowakischen Föderativen Republik führten im Alltag zu tief schürfenden Veränderungen. Auch der Wechsel zum kapitalistischen Wirtschaftssystem mit Anschluss an die freie Marktwirtschaft, die Privatisierung der Güter sowie die beginnenden Restitutionsen haben in den Bereichen des Öffentlichen und Privaten ihre Spuren hinterlassen.

Diese Tatsache führt zur Frage, auf welche Weise und in welche Richtung sich infolge des allgemeinen Umbruchs in der Gesellschaft auch in der Bildenden Kunst Inhalt und bestehende Werte im Gebiet der Tschechischen Republik mit der Zeit verändert haben. Darauf basierend ergibt sich die erste These, dass sich politische und soziale Grenzen in der Tschechischen Kunst der Gegenwart manifestiert haben. In der vorliegenden Arbeit wird untersucht, inwiefern die verschlossenen Staatsgrenzen zu Zeiten des Kommunismus die Künstler hinter dem Eisernen Vorhang geprägt haben und was die plötzliche Öffnung dieser Grenzen im Jahr 1989 in der Kunstszene ausgelöst hat. In der Zeit vor der Revolution liegt dasjenige Kunstschaffen im Fokus, das ausserhalb der kontrollierten Staatskunst des Sozialistischen Realismus seinen Ausdruck gefunden hat. Es wird untersucht, ob Künstler, Kuratoren und Kritiker bewusst oder unbewusst das Phänomen der Grenze wahrgenommen und in Werken sowie Ausstellungen verarbeitet haben. Von Interesse ist, ob es dabei einen gemeinsamen Nenner innerhalb der Kunstszene gegeben hat. Im Hinblick auf den Fall der sozialistischen Regierung soll

¹ Pokorný 1995, S.32: „Výstavy, které od 80. let stavují tvář současného výtvarného umění, mají při všech odlišnostech jedno společné. Jejich názvy nějakým způsobem ohledávají fenomén hranice [...]“

herausgefunden werden, welche Konsequenzen die Lockerung der politischen Grenzen für die Positionierung der tschechischen Kunst bedeuteten. Die zweite These geht davon aus, dass die plötzliche Permeabilität der Staatsgrenzen eine Neuorientierung in der Kunst mit sich brachte. Die Verschiebung des Verhältnisses von Innen und Aussen eröffnet die Frage, inwiefern mit dieser Veränderung das persönlichere Phänomen der Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem zusammenhing.² Es soll ermittelt werden, ob innerhalb der tschechischen Kunstszenen ein Bewusstsein dieser privaten Grenzen präsent war. Daraus folgt eine dritte These mit der Aussage, dass die Kategorien von Körperlichkeit und Gender³ im tschechischen Kunstdiskurs der Gegenwart nach dem Jahr 1989 an Bedeutung gewonnen haben.

Diese Dissertation widmet sich einer chronologischen Untersuchung der tschechischen zeitgenössischen Kunst vor und nach dem Jahr 1989. Die Arbeit umfasst den zeitlichen Rahmen von den 1970er Jahren bis hin zur Gegenwart. Sie folgt einer chronologischen Vorgehensweise und ist in drei Teile gegliedert.

Die Autorin geht im ersten Teil der Frage nach, inwiefern im tschechischen Kunstgeschehen Auswirkungen der politischen Grenzsituation und die direkte Beschäftigung mit dem Phänomen der Grenze festzustellen sind. Um zu diesem Ziel zu gelangen, werden vor allem zwei Untersuchungsgegenstände eingebunden. Stellvertretend für das Kunstschaffen der einzelnen Generationen soll der Entstehung und dem Wirken von zwei Künstlerkollektiven nachgegangen werden, um anhand ihrer Gesinnung und unter Beleuchtung ihres Umfelds spezifische Wahrnehmungen des Grenzmotivs aufzuspüren. Diese Absicht wird mit der Untersuchung ausgewählter kuratorischer Projekte aus einer zweiten Richtung verfolgt. Über Konzepte und Kritiken von Ausstellungen tschechischer (und osteuropäischer) Kunst soll Aufschluss darüber erlangt werden, welche Rolle das Phänomen der Grenze für die tschechische Kunst vor und nach der Revolution gespielt hat. Die eingangs zitierte Aussage von Marek Pokorný, dem Leiter der Mährischen Galerie in Brunn: „Ausstellungen, die seit den 1980er Jahren das Antlitz aktueller Kunst bilden, haben bei allen Unterschieden eines gemeinsam. Ihre Titel

² Ausgehend vom Postulat der westlichen Frauenbewegungen der 1970er Jahre, das Private sei politisch

³ Butler 1991 / Butler 1995

tasten auf gewisse Weise das Phänomen der Grenze ab,⁴ soll über den Titel hinaus auf den Inhalt von Ausstellungen übertragen und als These anhand von Ausstellungen des Kuratorenpaares Jiří und Jana Ševčík geprüft werden. Das Kunsthistorikerpaar ist seit den 1970er Jahren in der tschechischen Kunst- und Kulturszene in hohem Mass aktiv und hat diese in den Jahren vor und nach dem politischen Umbruch durch zahlreiche Ausstellungen stark geprägt. Bereits zu sozialistischen Zeiten gelangten sie zu einem internationalen Blickpunkt und ihre Bemühungen um gemeinsame Projekte mit dem Westen (vornehmlich mit Wien) machen die Ausstellungen von Jiří und Jana Ševčík für die vorliegende Fragestellung besonders interessant. Weiter werden die Präsentationen tschechischer Kunst im In- und Ausland analysiert, wobei auf die Beziehungen zwischen Ost- und Westeuropa eingegangen wird.

Nach dieser Untersuchung der ‚öffentlichen‘ Grenzen wird im zweiten Teil der Arbeit der Schritt vom Grossen zum Kleinen getan und der Umgang mit privaten Grenzen in der tschechischen Kunst betrachtet. Die Verfasserin interessiert dabei, ob in den letzten Jahrzehnten ein körperliches Grenzempfinden zwischen den Kunstschaaffenden von Belang war. Sie macht sich auf die Suche nach einem Gender Diskurs und versucht aufzuzeigen, wie sich dieser im Laufe der Zeit verändert hat. Gegenstand dieser Untersuchung ist die Kunstszene per se bestehend aus tschechischen KünstlerInnen, TheoretikerInnen und KritikerInnen.

Der dritte Teil der Dissertation gibt zehn Kunstschaaffenden und einer Kritikerin das Wort, die sich in ihrem Werk und ihren Schriften kontinuierlich mit dem Thema der individuellen und körperlichen Grenzen beschäftigen. Im direkten Gespräch sollen die verschiedenen Facetten der Auseinandersetzung mit Gender in der aktuellen tschechischen Kunst hervorgehoben werden. Untersuchungsgegenstand ist einerseits das Schaffen der einzelnen KünstlerInnen, andererseits soll das aktuelle Genderbewusstsein in der tschechischen Kunstszene direkt aus dem Empfinden ihrer Akteure selber aufzeigen. Aus diesem Grund werden die Interviews kommentarlos belassen, jedoch fliessen die Kernaussagen in Schlusswort und Fazit in die Arbeit ein.

⁴ Pokorný 1995, S.32: „Výstavy, které od 80. let stavují tvář současného výtvarného umění, mají při všech odlišnostech jedno společné. Jejich názvy nějakým způsobem ohledávají fenomén hranice [...]“

Wesentliche Aspekte für die gesamte Dissertationsarbeit sind das allgemeine Umfeld und die gesellschaftliche Einbettung der zu untersuchenden tschechischen Kunst und Künstlerszene. Mit dem Aufzeigen von historischen und sozialen Hintergründen soll zum Verständnis der vorliegenden Situationen beigetragen werden. Da die historischen Erfahrungen der heutigen Tschechischen Republik auch als Erfahrungen eines von vielen ex-sozialistischen Staates anzusehen sind, wird die tschechische Kunst, wo es im Hinblick auf die Fragestellungen förderlich scheint, ins Feld der mittelosteuropäischen Kunst eingebettet. Diese Länder sind gemeint, wenn von der *Region* die Rede ist.

Die Autorin dieser Untersuchung hat versucht, politische, öffentliche und persönliche Grenzen herauszukristallisieren, Brücken zwischen ihnen zu schlagen und Vorteile gegen Hindernisse auszuspielen.

In den Bibliotheken der beiden staatlichen Kunsthochschulen AVU⁵ und VŠUP⁶ fanden sich vor allem Rezensionen und Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften zu Ausstellungen in den 1990er Jahren.

Allgemein sollte sich die Literaturrecherche als beschwerlich herausstellen, vor allem was die Suche nach Quellen während des sozialistischen Regimes anging. Die tschechischen Bibliotheken und Institutionen hegten offensichtlich nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Materialien, die vor dem Jahr 1989 inoffiziell gedruckt wurden, sind weder in Registern aufgeführt, noch hat sie jemand aus privatem Interesse in verlässlicher Chronologie gesammelt. Zu den verbotenen oder halblegalen Ausstellungen, die während des sozialistischen Regimes stattfanden, gibt es kaum schriftliche Quellen, und im Wirbel der postrevolutionären Zeit ist viel kostbares Material verloren gegangen.⁷ Zuweilen endete die monatelange Suche nach Katalogen oder Flugblättern zu bestimmten Ausstellungen mit der Aussage eines Zeitzeugen, es habe nie etwas dergleichen existiert. In idealeren Fällen stand die oder der Betreffende in persönlicher Verbindung mit dem Ereignis und konnte der Autorin mit den eigenen Erinnerungen weiterhelfen. Schriftliche Quellen vor Ort

⁵ AVU (Akademie výtvarných umění): Akademie der Bildenden Künste in Prag

⁶ VŠUP (Vysoká škola uměleckoprůmyslová): Kunstgewerbeschule in Prag

⁷ Jiří und Jana Ševčík äussern sich in *Eine eigene Identität vor den Toren Europas ersinnen* zur kuratorischen Arbeit in den 1980er Jahren. Die Ausstellungen fanden in universitären Clubs statt, oder an der Peripherie Prags, man verfügte über keine finanzielle Unterstützung. Wenn es je einen Katalog oder Flyer gab, dann waren diese mit einer alten Schreibmaschinen beschrieben, mit Bildern in Schwarzweiss fotokopiert und wurden persönlich verteilt. Ševčík 2000, S. 63.

fanden sich in den frei zugänglichen Bibliotheken von Kunsthochschulen, akademischen Einrichtungen oder in der Bibliothek für Gender Studies. Zudem suchte sie mehrere Male gemeinsam mit Jiří Ševčík, freier Kurator und Prorektor der Prager Kunstakademie AVU, in seiner persönlichen Institutsbibliothek nach geeigneten, längst verstaubten Berichten, Notizen und Flugblättern. In der Galerie Jiří Ševčík konnten Kataloge vergangener, für die Arbeit relevanter Ausstellungen eingesehen werden. Kunstschaaffende und Kritiker lieferten weitere schriftliche Quellen, wie auch die Mitglieder der Redaktion des Kunstmagazins *Umělec international*.

Innerhalb der Quellenforschung war - vor allem für den zweiten Teil der vorliegenden Dissertationsarbeit – die Ausstellung *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*⁸ (Mumok Wien, 2009/10) von besonderem Wert. Das von Bojana Pejić kuratierte Ausstellungsprojekt verfolgte die Fragestellung nach dem Umgang mit Gender in der Kunst der ehemals sowjetischen Gebiete Europas. Bei Gender in post-totalitaristischen Staaten anknüpfend, weitete die umfangreiche Ausstellung *Gender Check* den Themenkreis da wieder auf eine internationale Ebene aus, wo sich die vorliegende Arbeit vom Öffentlichen ins Private auf den Raum der tschechischen Kunst konzentriert.

Ein Herzstück der Recherche bilden mehrere qualitative Interviews mit Persönlichkeiten der Prager Kunstszenen, die in tschechischer Sprache geführt und danach transkribiert und ausgewertet wurden. Die Gespräche mit zehn Kunstschaaffenden sowie dasjenige mit der Kunstkritikerin, Theoretikerin und Genderexpertin Martina Pachmanová bilden den dritten Teil dieser Dissertation. Die Interviews sind grösstenteils in ihrer ursprünglichen Form erhalten. Die Wahl der Interviewpartner richtet sich nach der Aussagekraft ihrer Werke zur vorliegenden Problematik. Das Ungleichgewicht von Frauen und Männern in den Interviews entspricht dem Verhältnis der Beschäftigung von Kunstschaaffenden mit Gender. Es handelt sich um folgende Künstlerinnen und Künstler: Veronika Bromová, Anetta Mona Chisa, Milena Dopitová, Lenka Klodová, Radim Labuda, Tamara Moyzes, Markéta Othová, Míla Preslová, Mark Ther und Kateřina Vincourová. Alle Interviews mit den KünstlerInnen wurden während eines persönlichen Treffens im Jahr 2006 in Prag geführt und elektronisch aufgezeichnet. Vor dem Abschluss dieser Dissertation

⁸ Kat. Wien 2009/10

wurden die Interviews der Aktualität halber um letzte Fragen per Mail ergänzt⁹. In der vorliegenden Arbeit zitiert werden ausserdem Ausschnitte aus Interviews mit Jiří Ševčík (Kurator und Prorektor der Prager Kunstakademie AVU), Jiří Švestka (Galerist in Prag/Berlin), Marek Pokorný (Direktor der Mährischen Galerie in Brunn), Jiří Ptáček (Kunstkritiker, ehemaliger Chefredakteur der Kunstzeitschrift Umělec international) und Zuzana Štefková (Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin, spezialisiert im Bereich Gender Kunst). In die Untersuchung eingeflossen sind Informationen aus ausführlichen Gespräche mit Petr Vanouš (Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Kurator), Ivan Mečl (Kunstkritiker, heutiger Chefredakteur von Umělec international), Mariana Serrano (Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kunstkritikerin), Jan Jedlička (Exil-Künstler, lebt in Zürich und Prag), sowie Zitate und Informationen aus der schriftlichen Kommunikation mit Jaroslav Krbůšek (Galerist in Prag) und Harm Lux (Kurator). Namenlos bleiben an dieser Stelle die vielen weiterführenden Gespräche mit Kulturschaffenden, TheoretikerInnen und GaleristInnen der Prager Kunstlandschaft.

Zum erweiterten methodischen Vorgehen gehören unzählige eigene Erfahrungen und Gespräche, die den Horizont, das Verständnis und das Wissen der Autorin auf dem untersuchten Gebiet zu erweitern halfen.

Da sich die Recherche zur Arbeit *Politische Ausgrenzung und privater Grenzverlust. Eine Feldforschung zur zeitgenössischen tschechischen Kunst* beschwerlich gestaltete und die Informationsbeschaffung vielfach erst über Umwege zum Ziel führte, soll die Quellenlage etwas ausführlicher dargestellt werden.

Der Suche nach Material ging als erstes die Suche nach qualitativ hochstehender zeitgenössischer tschechischer Kunst und einer aktiven Kunstszene überhaupt voran, die die Autorin zu Beginn des Projektes mangels Kontakte einige Anlaufzeit kosteten. In den kunsthistorischen Vorlesungen an der Prager Karlsuniversität war zwar viel Neues über Altes zu erfahren. Der Gegenwart wurde, wie es schien, jedoch kein Zutritt zu den Sälen gewährt. Die Univerzita Karlova, eines der wertvollen kulturellen Vermächnisse Karls IV (1316 – 1378) und im Jahr 1348 als eine der ersten Universitäten Europas gegründet, scheint ihrem Gründer und der Vergangenheit noch immer verpflichtet zu sein. Das Vorlesungsverzeichnis des

⁹ Aus familiären Gründen meiner Gesprächspartnerinnen musste bei Milena Dopitová, Kateřina Vincourová und Martina Pachmanová auf einen Nachtrag im Jahr 2011 leider verzichtet werden.

Fachs Kunstgeschichte schürte Hoffnung, denn thematisch waren die Lektionen zu einem grossen Teil auf die Geschichte der Kunst Prags und das Gebiet der heutigen Tschechischen Republik ausgerichtet. Tatsächlich fanden innerhalb der Veranstaltungen aber vor allem Gotik und Barock nähere Beachtung. Um etwas über den tschechischen Surrealismus und Poetismus zu erfahren, musste die Verfasserin dieser Arbeit bereits auf andere Fachgebiete ausweichen. Eine Ausnahme bildete der Bereich der inoffiziellen Kunst der 1960er Jahre, der hinreichend von der Dozentin und Kuratorin Dr. Eva Klimešová abgedeckt war. Von der Gegenwart jedoch fehlte jede Spur, ebenso schien für die kunsthistorische Lehre der Philosophischen Fakultät die ideologische Kunst des sozialistischen Realismus nie existiert zu haben. Also musste anderswo gesucht werden. Eine erfreuliche Entdeckung brachte der Lehrplan an der Akademie der Bildenden Künste AVU (Akademie výtvarných umění). Jana Ševčíková, Leiterin der kunsthistorischen Abteilung, behandelte in den theoretischen Vorlesungen für die werdenden Kunstschaaffenden Themen der Zeitgenössischen Kunst. Zwar war ihr Lehrplan vornehmlich in Richtung der westlichen Kunstproduktion orientiert, doch setzte sie die erarbeiteten Sachverhalte in direkten Zusammenhang mit tschechischen Gegebenheiten. Für die heimischen Studenten eher obligatorische Pflichtübung, sah sich die Autorin durch die lebhaften Ausführungen von Jana Ševčíková angespornt, ihre Auseinandersetzung mit der Kunst der tschechischen Gegenwart zu intensivieren. Es bedurfte einiger Anläufe bis sich das Wesen dieses schwer sicht- und fassbaren Gegenstandes einigermassen erkennen liess. Gerade die schwer zu deutende Situation reizte die Autorin, die Grenzen des oberflächlich sichtbaren hinter sich zu lassen und einen direkteren Weg zu suchen.

Betrachtet man die Struktur der Prager Kunstwelt hinsichtlich der Beschäftigung mit Zeitgenössischer Kunst, so bietet sich dem Besucher in etwa folgendes Bild: Die Nationalgalerie, einige städtische Museen, ein paar wenige kommerzielle Galerien auf höherem Niveau, eine Handvoll Off-Spaces und diverse Kulturmagazine. Latent vorhanden sind die mehr oder weniger offen ausgetragenen Streitigkeiten zwischen der freien, das heisst auf eigene Finanzierung angewiesenen Kunstszene und dem Kreis der staatlich unterstützten Nationalgalerie um Milan Křížák. Der in den 1970er Jahren für seine sozialkritischen Aktionen hochgehaltene Fluxuskünstler und spätere Direktor der AVU (im postrevolutionären Stadium der frühen 1990er

Jahre) spaltet in seiner heutigen Funktion als Leiter der Nationalgalerie mit einer umstrittenen Kulturpolitik die Prager Kunstszene in zwei Lager. Wie in anderen post-kommunistischen Staaten Europas hängen politische Entscheidungen auch im kulturellen Bereich von persönlichen Interessen ab.

Die kaum zu überblickende Zahl der Prager Galerien schwindet auf eine Handvoll Einrichtungen, wenn man die kommerziellen Verkaufsstände ausklammert. Während des Aufenthaltes der Autorin in Prag war Jiří Švestka der einzige auf zeitgenössische tschechische Kunst spezialisierte Galerist, der seine Künstlerinnen und Künstler - in westlichem Verständnis - professionell vertrat sowie an internationalen, angesehenen Messen teilnahm. Die rund zwanzig Kunstschaaffenden (die Hälfte davon sind Frauen) haben den Schritt auf das globale Parkett des Kunstmarktes geschafft.

Einen kleinen, aber feinen Anblick boten die übrigen Kunstbetriebe. Erwähnt sein sollen im Folgenden diejenigen, die für der Verfasserin im Jahr 2005/2006 wichtige Referenzpunkte bildeten und die für die vorliegende Arbeit direkt oder indirekt von Belang waren. So leistet das über eine private Stiftung finanzierte *Zentrum für Zeitgenössische Kunst Futura* seit dem Jahr 2003 einen bedeutenden Beitrag zum kulturellen Geschehen in der Tschechischen Republik. Ihr Gründer und Leiter Alberto di Stefano verfolgt in der dreistöckigen Galerie des *Futura Projects* ein innovatives Programm, das in häufig wechselnden Ausstellungen tschechische und international tätige Künstler in grenzübergreifenden Projekten zusammenführt. An den 2005 eingeweihten Aktionsräumen der *Karlín Studios* ist das *Futura Project* ebenfalls beteiligt und bietet Aufenthaltsstipendien für ausländische Künstler an. Das seit dem Fall des sozialistischen Regimes im gesamten mittelosteuropäischen Raum engagierte *Soros Zentrum für Gegenwartskunst* betreibt in der tschechischen Hauptstadt unter anderem die Galerie *Jelení*. Mit den vor allem virtuell arbeitenden Aktivisten der Galerie *Display*, dem Kuratoren- und Kritikerkreis *c2c*, den Ausstellungsräumen *a.m.180* und *etc.* sind die Brennpunkte der aktuellen Kunstszene während meines Aufenthaltes in Prag genannt. Zu erwähnen sind ausserdem die im Jahr 2003 von Giancarlo Politi, dem Verleger des *Flash Art Magazine* und von Milan Křížák ins Leben gerufene *Prague Biennale*, die sich auf osteuropäische Kunst konzentriert. Aus dem Zerwürfnis der beiden Gründer resultierte im Jahr 2008 die *Prague Triennale* für Zeitgenössische Kunst unter Schirmherrschaft der Nationalgalerie.

Eine feste Basis der kulturellen Drehscheibe für aktive Kunstschaaffende jeden Alters bilden die beiden staatlichen Institutionen der Prager Akademie der Künste AVU (Akademie výtvarných umění) und die Kunstgewerbeschule VŠUP (Vysoká škola uměleckoprůmyslová). Viele bedeutende Künstlerpersönlichkeiten der 1980er und 90er Jahre leiten heute die verschiedenen Ateliers, unter ihnen auch einige der InterviewpartnerInnen der vorliegenden Arbeit.

Trotz der Überschaubarkeit der Prager Kunstszene tut sich im Bereich der Zeitgenössischen Kunst einiges. Der Umstand, dass Jiří Švestka als international orientierter Galerist zum Zeitpunkt der Untersuchung so gut wie konkurrenzlos war, findet seine Begründung hauptsächlich im Desinteresse der breiten tschechischen Bevölkerung an Zeitgenössischer Kunst. Die Tatsache darf aber nicht über die rege Geschäftigkeit der jungen Generation hinwegtäuschen. Als Konsequenz aus der mangelnden finanziellen Unterstützung von Aussen wird ein grosses Mass an Eigeninitiative freigesetzt.

1. Historische Prämissen zur Kunstsituation

Um die Bedeutung der Grenze für die tschechische Zeitgenössische Kunst in ihrem vollen Ausmass zu erfassen, ist es wichtig, die Erfahrungen der letzten Jahrzehnte um die historische Entwicklung der politischen Grenzen zu ergänzen. Erst mit dem Einbetten in den breiteren geschichtlichen Hintergrund lassen sich die Schritte der tschechischen Kunstsituation gegen Ende des 20. Jahrhunderts beurteilen.

Bereits die Gründung der ersten unabhängigen Republik 1918 war bestimmt von territorialen Machtkämpfen und fusste in Zuständen der Unruhe in den Grenzgebieten. In der Zeit des Austroslawismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielten Kunst und Kultur eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung einer neuen nationalen Identität der Tschechen als Volk innerhalb des Österreichisch-Ungarischen Kaiserreiches. Nach zwei Jahrzehnten der Unabhängigkeit (1918 - 1939) war die Landesgrenze für lange Zeit unter strengster Kontrolle des eigenen Staatsapparates oder in eiserner Hand fremder Mächte. In der ganzen Zeit ihrer Existenz hatte die tschechische Nation gerade mal 20 Jahre lang die Vollmacht über ihr eigenes Land.¹⁰ Dies macht ersichtlich, dass die künstlerischen Positionierungen der Gegenwart und die Frage nach nationaler und emotionaler Zugehörigkeit der tschechischen Kunst nur vor dem Hintergrund der geschichtlichen Ereignisse nachvollzogen werden können.

Das Ende der österreichisch-ungarischen Monarchie im Ersten Weltkrieg befreite die Bewohner der Tschechoslowakei aus Jahrhunderte langer Fremdherrschaft. Im August des Jahres 1918 bestätigte die provisorisch aufgestellte tschechoslowakische Regierung von Genf aus die Gründung der ersten unabhängigen Tschechoslowakischen Republik. Als ihr erster Präsident wurde der Philosoph und Soziologe Tomáš Garrigue Masaryk gewählt und an der Friedenskonferenz in Paris im Januar 1919 der neu gegründete Staat und seine Grenzen international anerkannt. Infolge der Verträge von Versailles mit Deutschland (28.6.1919) und Saint-Germain-en-Laye mit Österreich (10.9.1919) kamen zu den Gebieten

¹⁰ In den folgenden Ausführungen zur Geschichte der Tschechischen Republik wurden als Quellen hinzugezogen: Cvejnová, 2005/Hora-Hofejší 2004/Kuklík&Kuklík 1998

Tschechien und Mähren die Slowakei und die heutige Karpatoukraine hinzu. Die slowakische Bevölkerung verhielt sich gegenüber dieser sogenannten Ersten Republik überwiegend abwartend. Da zwischen der Slowakei und Ungarn aus historischer Sicht keine Trennung bestand, wurde der Fluss Donau als natürliche Grenze bestimmt. Ungarn setzte dieser Gründung gewaltsamen Widerstand entgegen, da es die Slowakei als integralen Bestandteil seines Staatsgebietes betrachtete.

Als am 4. März 1919 die sudetendeutsche Bevölkerung für das Selbstbestimmungsrecht der Völker demonstrierte, zerschlugen Einheiten des tschechischen Militärs die Kundgebungen. Auch mit den anderen neuen Nachbarn kam es zu Konflikten um das Erbe der österreichisch-ungarischen Monarchie, vor allem der Streit mit dem neu entstanden Polen um die gemeinsame Grenze war hier bestimmend. 1919 brach der Polnisch-Tschechoslowakische Grenzkonflikt um das Olsa-Gebiet aus, welcher erst 1958 endgültig beigelegt werden konnte.

Die Tschechoslowakei war sowohl politisch als auch konfessionell ein heterogenes Gebilde. Nach den Ergebnissen der einzigen beiden tschechoslowakischen Volkszählungen der Zwischenkriegszeit bestand die Bevölkerung 1921 (1930) neben Tschechen 51,5 % (51,2 %) und Slowaken 14 % (15 %) noch aus einer großen Zahl von Deutschen 23,4 % (22,5 %) in den böhmischen Ländern (Sudetenland) und der Slowakei (Karpatendeutsche), sowie aus Magyaren 5,6 % (4,9 %) und Ruthenen beziehungsweise Ukrainern 3,5 % (3,9 %) in der Slowakei.

Neben der Schweiz war die tschechoslowakische Republik das einzige Land Mitteleuropas, dessen parlamentarische Demokratie bis zum Zweiten Weltkrieg standhielt. Die Dauer der Ersten Republik betrug genau zwanzig Jahre. Im Januar 1938 löste Hitler das Problem an der Grenze auf seine Art. In den Münchner Verträgen im August 1938 forderte er von den Alliierten das Gebiet der Sudetendeutschen als Zugeständnis und verpflichtete sich im Gegenzug, das Restgebiet der Tschechoslowakei zu verschonen. Die neuen Grenzen der sogenannten Zweiten Republik erfüllten nur wenige Monate ihre Funktion. Am 15. März 1939 besetzte die deutsche Armee das Restgebiet der Tschechoslowakei und verkündete ihr Protektorat über Tschechien und Mähren als autonome Teile des Grossdeutschen Reiches.

Nach fünf Jahren deutscher Okkupation unter der Wahrung einer Scheindemokratie folgte die nächste Veränderung der Staatsgrenzen. Zwischen 1944 und 1945 befreite

die Rote Armee nach und nach alle von Hitler besetzten Gebiete der ehemaligen Tschechoslowakei. Am 9. Mai 1945 endete mit der Einfahrt russischer Panzer in Prag der Zweite Weltkrieg. Für die Tschechoslowakei ging die Befreiung ihres Landes Hand in Hand mit weiteren Turbulenzen in den Grenzgebieten. Im Mai und Juni 1945 wurden die Deutschen im Sudetenland gewaltsam aus dem Land vertrieben, im Januar 1946 unter Aufsicht einer unabhängigen internationalen Kommission. Die Problematik der Grenzzone im Osten des Landes sollte auf ähnliche Weise gelöst werden. Das Vorhaben, die in Ungarn lebenden Slowaken in die Slowakei ein- und die Ungarn im Gegenzug aus der Slowakei auszusiedeln, wurde jedoch verhindert.

Die Freude der Bevölkerung über die Vollmacht der eigenen Nation war von kurzer Dauer. Dem putschartigen Sieg der kommunistischen Partei 1948 unter der Führung von Klement Gottwald folgte die politische Verfolgung und Säuberung des ganzen Regierungs- und Staatsapparates sowie die Denunziation politisch unbequemer Bürger in allen Bereichen des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens. Es folgten rund fünfzig Jahre unter kommunistischer Führung.

Der Amtsantritt Alexander Dubčeks als Erster Sekretär der Kommunistischen Partei brachte den Tschechen im Jahr 1968 eine kurze Phase der Entspannung. Es wurden Weichen in Richtung einer moderaten Liberalisierung gestellt. Die gesellschaftlich-politische Bewegung des Prager Frühlings bemühte sich mit dem Programm des „Sozialismus menschlichen Antlitzes“¹¹ um eine Demokratisierung des kommunistischen Systems. Für wenige Monate waren die Grenzen durchlässig und die Verbindung zu Staaten ausserhalb des Ostblocks allen möglich. Aus dem sogenannten Prager Frühling schöpften die kulturellen Kräfte des Landes neuen Mut und Inspiration und eine produktive Zeit in Bildender Kunst, Literatur und Theater folgte. Der politischen Öffnung und kulturellen Blüte setzte der Einmarsch der sowjetischen Armee in Verstärkung von Polen, Ungarn, Bulgarien und der DDR (Warschauer Pakt) ein jähes Ende. Vom 21. August 1968 an befand sich die Tschechoslowakei unter russischer Okkupation. Die politische Grenze, vor allem der Eiserne Vorhang gegen Westen, wurde zu einem kaum überwindbaren Hindernis, das Land unterlag der bleiernen Repression durch die Rote Armee. Die Säuberungswellen während dieser Phase der ‚Normalisierung‘ hatten eine weitgehende Entpolitisierung der tschechoslowakischen Gesellschaft zu Folge.

¹¹ Cvejnová, 2005, S. 118: „Socialismus s lidskou tvář“

Einzig im Jahre 1977 wagten sich vornehmlich Künstler, Intellektuelle und Wissenschaftler in Form der *Charta 77*, das sozialistische System öffentlich zu kritisieren. In 242 Unterschriften forderten sie die Regierung zum Einhalten der Menschen- und Bürgerrechte auf. Die Aktivisten wurden erbarmungslos verfolgt. Im Verlauf der 1980er Jahre war klar geworden, dass das Sowjetische Programm der Normalisierung vor allem in wirtschaftlicher Hinsicht absolut erfolglos war. Der Unmut des Volkes gegen seine Unterdrücker entlud sich nach dem brutalen Eingriff der Polizei in eine von Studenten organisierte Demonstration am 17. November des Jahres 1989. Die darauf folgenden Kundgebungen und Volksaufstände der sogenannten Samtenen Revolution bedeuteten das Ende der sowjetischen Besetzung und die vollkommene Öffnung der Grenzen gegen Aussen. Der Dramatiker Václav Havel wurde 1990 in den ersten Wahlen des befreiten Tschechoslowakischen Staates zum Präsidenten gewählt. In der Wirtschaft sprach sich die tschechische Bevölkerung für eine möglichst rasche Privatisierung und einen schnellen Übergang zum westlichen Kapitalismus aus. In der Slowakei verstärkten sich in den ersten Jahren nach der Revolution separatistische Tendenzen einhergehend mit der Verzögerung der wirtschaftlichen Reformen. Das Resultat der Wahlen in der Slowakei vom Juli 1992 führte zur Unabhängigkeit der beiden Staaten. Als letzter Schritt in ihrer neueren Geschichte wurde am 16. April 2003 im Rahmen der Osterweiterung der Beitritt der Tschechische Republik in die Europäische Union unterzeichnet. Die tschechische Republik existiert in der heutigen Form seit dem 1. Januar 1993. Die Länge ihrer Grenze beträgt 2303,4 km.

1.1 Kunstszene innerhalb geschlossener Grenzen

Mit den häufigen Wechseln der herrschenden Systeme und der wiederholten Verschiebung der Landesgrenzen erfuhr das Land eine immer wieder andere ethnische Zusammensetzung. Deutsche, Slawen und Ungarn auf tschechoslowakischem Gebiet betrachteten sich trotz kultureller Unterschiede weithin als zusammengehörig. Die Grenze zum Westen bedeutete bis zur Revolution im Jahr 1989 eine unüberwindbare Mauer. Auf der anderen Seite lag verbotenes Terrain. Den unerlaubten Schritt darüber hinweg bezahlte man mit politischer Verfolgung, Denunziation, Deportation und nicht selten mit dem Tod. Dies galt für das

Überschreiten der territorialen wie der gedanklichen Grenze, den Fluchtversuch wie das Aussprechen eines verbotenen Gedankens.

Das stete Verschieben der Landesgrenzen sowie das Leben unter der Führung fremder Regierungen hat über Generationen hinweg Fragen nach Zugehörigkeit und Identität aufgeworfen und immer wieder von neuem aufflammen lassen. Diese Suche nach nationaler Identität und die Erforschung ihrer Grenzen manifestierten sich in der tschechischen Kunst im Laufe der Zeit in unterschiedlichster Form.

Unter Führung der kommunistischen Partei und während der russischen Besetzung fegte der sozialistische Realismus alle bestehenden Formensprachen von der Bildfläche. Als neue offizielle Kunstrichtung repräsentierte er in Gestalt und Ausdruck das bestehende Regime, dem er in heroischer Symbolik ganz und gar entsprach.¹² Arbeiter und Soldaten wurden als Helden der Nation gepriesen, die Frau diente in ideologischer Gleichstellung dem Staat ebenso wie der Mann. Weiblichkeit existierte nur im Rahmen von Familie und Mütterlichkeit. Der und die Einzelne sollten sich die Frage nach Identität und persönlichen Grenzen nicht stellen, denn der politische Apparat erlaubte Individualität nur innerhalb der von ihm festgelegten Grenzen.

In dieser Zeit der limitierten Möglichkeiten unter russischer Okkupation entstand in der Tschechoslowakei eine kulturelle Szene im Untergrund.¹³ Vielerorts war die Grenze zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen fließend. Die Kulturschaffenden arbeiteten unter denselben Bedingungen in Bildender Kunst, Dichtung und Theater, mit denselben Mitteln und Zielen. Mit Hilfe von Humor, Ironie und Grotteske kritisierte man das Fehlen von Presse-, Meinungs- und Bewegungsfreiheit und versuchte mit Strategien unterschwelliger Andeutungen gegen die Unterdrückung der individuellen, künstlerischen und menschlichen Entfaltung zu protestieren. Das Potential dieser inoffiziellen Kunstszene war nicht immer gleich stark. Es fehlte der gesunde Wettbewerb, die Kunstproduktion erfolgte unter permanenter Manipulation und Verhinderungstaktik durch die offiziellen Organe.¹⁴ Trotzdem ermöglichte es die Lockerung des politischen Regimes in den 1960er Jahren der inoffiziellen Szene zu einer neuen Avantgarde heranzublühen.¹⁵ Der Einmarsch der russischen Armee im Jahr 1968 beendete jäh das geistige und

¹² Clark 1997/Satjukow/Gries 2002

¹³ AVU 1991

¹⁴ Hegyi 2000, S. 30

¹⁵ Klimešová 2005/2006

kulturelle Aufblühen innerhalb des Prager Frühlings. Im folgenden Jahrzehnt, in der Phase der Normalisierung, war die persönliche Freiheit des Einzelnen in höchstem Masse eingeschränkt, sodass sich auch Künstler schwer taten, sich zusammenzufinden und ein inoffizielles Netz aufzubauen.

1.2 Politisch überwachte Kunstausbildung

Die Gestaltung des künstlerischen Schulbetriebes lag bis ins Jahr 1989 in fester Hand der sozialistischen Partei. In ihrer politischen Orientierung bildeten die Kunsthochschulen also keine Ausnahme gegenüber anderen staatlichen Institutionen.¹⁶ Die Ausbildung junger Künstler erfolgte der offiziellen Kunstauffassung entsprechend nach traditionellen Schemata und mit dem Ideal des sozialistischen Realismus vor Augen. Das totalitäre System liess in der Entwicklung schöpferischer Fähigkeiten keinerlei Individualität zu. Die jungen Künstlerinnen und Künstler an der Akademie wurden in Ateliers eingeteilt, wo sie im Sinne des sozialistischen Gedankenguts von staatlich anerkannten Lehrern im Handwerk der Kunst geschult wurden mit dem Ziel, ihren Sinn für die wahre Kunst des sozialistischen Realismus auszubilden. In den Ateliers durften sich die Studierenden keinerlei Ausfälle aus dem vorgegebenen Rahmen erlauben ohne Gefahr zu laufen, dass sie von der Schule gewiesen wurden.¹⁷ Trotz ideologischer Einschränkung und ständiger Kontrolle während der obligatorischen Werkstunden bot der Platz in einem der Ateliers den Schülern wertvolle Vorteile. Wie sich die Künstlerin und ehemalige Studentin der Kunstakademie in Prag (AVU)¹⁸, Milena Dopitová, erinnert, waren sich die Studierenden ihrer vorgezogenen Stellung durchaus bewusst: „Was das Studium an der Akademie betrifft, so ging man vor allem aus dem Grund hin, frei zu sein. Kunststudent und Künstler zu sein war in der damaligen Gesellschaft die einzige Möglichkeit, frei zu sein.“¹⁹

Die Studentinnen und Studenten hatten die Möglichkeit, in einem Umfeld zu arbeiten, das im Vergleich zu den äusseren Verhältnissen in vielerlei Hinsicht nahezu ideal war. Sie konnten ihre gewünschte Ausbildung absolvieren und hatten einen

¹⁶ Interview Dopitová 2006

¹⁷ Ebd.

¹⁸ AVU: Akademie výtvarných umění, Akademie der Bildenden Künste

¹⁹ Liška 1999, S. 11: „Co se týká studia na akademii, lidi tam šli hlavně pro to, aby byli svobodní, být studentem umění a umělcem byla jediná možnost být v tehdejší společnosti svobodný.“

Arbeitsplatz sowie die benötigten Arbeitsmaterialien zur Verfügung in einer Zeit, in der an den alltäglichsten Waren Mangel herrschte. In den Augen der Partei, sowie in diesem Fall der Schulleitung, hatten die offiziell entstandenen Werke jedoch nur eine Aufgabe: Sie sollten das Volk zu Produktion und Expansion innerhalb des Sowjetischen Reiches ertüchtigen und das Ideal des sozialistischen Menschen propagieren.

Als eine vom Staat geduldete und sogar geförderte Bohème, waren die jungen Leute privilegiert in der Möglichkeit, ein Leben als Künstlerin oder Künstler zu führen. Während die Parteifunktionäre jeden Intellektualismus ausserhalb der stalinistisch-marxistischen Maxime durch Strafarbeit und Zwangsversetzungen in landwirtschaftlich-handwerkliche Betriebe im Keime zu ersticken versuchten und Querulanten brutal zum Schweigen brachten, konnten sich die Studenten an der AVU untereinander austauschen. Ein grosser Teil der Kunstschaffenden führte ein intellektuell-politisches Doppelleben und finanzierte sich durch die staatlichen Aufträge inoffizielle und meist weniger systemfreundliche Stunden schöpferischen Schaffens und konspirativen Beisammenseins ausserhalb der kontrollierten Arbeitszeit.²⁰

Der Begriff der Bohème ist deshalb angebracht, da sich die Abgänger der Kunstschulen ausschliesslich ihrem Metier widmen konnten und nicht wie viele andere als „[...] als Heizer oder Fensterputzer“²¹ für ihren Lebensunterhalt sorgen mussten. Das System ermöglichte ihnen nicht nur eine kostenlose Ausbildung in künstlerischen Techniken und die Arbeit in einem professionellen Atelier, sondern garantierte der jungen Generation nach Beendigung der Ausbildung weiterhin einen Arbeitsplatz sowie eine gesicherte Existenz durch staatliche Aufträge.²² Auf diese Weise fand das Doppelleben der Künstler im Kontrollsystem des herrschenden Staatsapparates also schon in der Schule seinen Ursprung. Die Studenten der Kunstakademie mussten sich der vorgeschriebenen Arbeitsweise zwar fügen, daneben fanden sich aber allerlei Möglichkeiten, die offiziellen Grenzen der Ausbildung zu umgehen und sich auf eigene Wege zu begeben.²³ Die Unterdrückung ihres schöpferischen Schaffens durch die allgegenwärtige Präsenz der

²⁰ Interview Dopitová 2006

²¹ Möller 1992, S. 4

²² AVU 2006: Wobei der Staat und mit ihm das ganze kommunistische Osteuropa nicht als Variante zu privaten Auftraggebern, sondern als einziger Vermittler existierte und somit auch über Gedeih und Verderb der künstlerischen Laufbahn entschied.

²³ Liška 1999, S. 11

Kontrollorgane und die versuchte Kanalisierung jeglicher individueller Ausdrucksform in die einzige vom Staat geduldete Richtung hatte für die zukünftige Entwicklung der tschechischen Kunstszene eine entscheidende soziale Konsequenz. Gerade die permanente Kontrolle wurde zum verbindenden Feindbild und liess innerhalb der einzelnen Lehrgänge einen starken Zusammenhalt zwischen den Studierenden entstehen, dessen geistige und materielle Verwirklichung ausserhalb der obligatorischen Lektionen sichtbar wurde: „Die Gefühle der Solidarität erleichterten die unerträgliche Schwere der Realität. Gruppen mit hoher moralischer Erwartung und nichtkommerziellen Gefühlen kreierten für sich selbst Visionen und Illusionen von Möglichkeiten einer Veränderung.“²⁴

2. *Konfrontace* und *Tvrdohlaví*: Harte Köpfe einer neuen Avantgarde

Mit der spürbaren Schwächung des kommunistischen Systems in den frühen 1980er Jahren bildete sich eine in breiterem Kreise aktive Kunstszene im Untergrund. Die neue Generation bildender Künstler organisierte eine Reihe von inoffiziellen, halblegalen Ausstellungen unter dem Namen *Konfrontace*²⁵ (Konfrontationen), die in Höfen von Mietshäusern, Wohnungen, alten Gebäuden und Gärten stattfanden.²⁶ Gleichzeitig Kern und Regie der Ausstellungen bildeten Studenten der Prager Kunstgewerbeschule VŠUP²⁷, hinzu kamen jedoch zahlreiche Kunstschaaffende ohne klassische Kunstausbildung. Die Ausstellenden und die beiden Kuratoren Jana und Jiří Ševčík hegten den bescheidenen Anspruch, auf demokratische Art und Weise aktuelle Arbeiten zu zeigen. Im Katalog zur retrospektivischen Ausstellung *Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80.let* (Beschreibung eines Kampfes. Die tschechische bildende Avantgarde der 80er Jahre, Abb. 1 - 8)²⁸ schreibt das Kunsthistorikerpaar Jana und Jiří Ševčík über ihre Ziele in den *Konfrontace*: „Anfangs haben wir weder bewertet, noch unterschieden. Wichtig war, worauf diese

²⁴ Ševčík 1995/a, S. 71

²⁵ Hlaváček 1996, *Konfrontace* I, Juli 1984, Praha - Smichov, Atelier Jiří David; *Konfrontace* II, Herbst 1984, Praha – Vršovice *Konfrontace* III; 31. 5. 1985, Kladno, Dům Magdaleny Rajnišové; *Konfrontace* IV, 22. - 24. 4. 1986, Praha - Smichov; *Konfrontace* V, 10. - 12. 10. 1986, Svárov u Kladna; *Konfrontace* VI, 30. - 31. 5. 1987, Praha – Vysočany (Keine Kataloge zu den Ausstellungen, Information Václav Magid, Büro Jiří Ševčík).

²⁶ Ševčík 1989, S. 2 - 6

²⁷ VŠUP (Vysoká škola uměleckoprůmyslová) Kunstgewerbeschule, Prag

²⁸ Kat. Praha 1989

Arbeiten hinwiesen, worum sie sich bemühten, ungeachtet der Professionalität ihrer Ausführung.“²⁹

Das Spektrum der ausgestellten Werke reichte von „Spirituelle Abstraktion über wissenschaftlichen Realismus [...], das Problem sozialer Verblässung wurde konfrontiert mit akademisch orientierter, traditioneller Malerei.“³⁰ Die wertfreie Konzeption solcher Ausstellungen war jedoch nicht nur in gut gemeinter Aufgeschlossenheit gegenüber jeglicher gestalterischer Kreativität begründet. Sie war ebenso unmittelbare Folge der Abgeschlossenheit des kommunistischen Systems, unter welchem die künstlerischen Produktionsmittel nationalisiert und der Zugang zur westlichen Populärkultur versperrt waren.

Der Titel der Ausstellungsreihe *Konfrontace* spielt auf eine Anlehnung und Hommage an die inoffizielle Kunst der 1960er Jahre an, angesiedelt im slowakischen *Informel*, deren Protagonisten in freier Gruppierung unter eben dem Namen *Konfrontace* auftraten.³¹ Andererseits verweist *Konfrontace* auf eine Auseinandersetzung kämpferischer Art.³² Sei es im Sinn des physischen Aufeinanderpralls zweier Lager oder im geistigen Gegenüberstellen unterschiedlicher Meinungen, es geht dabei um ein abgestecktes Territorium, um festgelegte Grenzen, die verteidigt werden wollen. Der etymologische Ursprung des Wortes

(lat. frons, -tis f.) deutet in erster Linie auf die Stirn als anatomischen Teil des Körpers und zugleich auf die ersten Reihen eines sich im Kampfe befindlichen Heeres hin. Der metaphorische Gebrauch des Lexems als Sitz des Intellektes findet sich bezeichnenderweise auch im Namen der wichtigsten künstlerischen Teilnehmer der *Konfrontace*. Die in der Ausstellung *Popis jedného zápasu* (Beschreibung eines Kampfes) vorgestellte Avantgardegruppe der 1980er Jahre präsentierte sich als *Tvrdohlaví*³³ (Dickköpfe) und bestand aus den Malern Jiří David (*1956, Abb. 1 und Abb. 13), Zdeněk Lhotský (*1956), Petr Nikl (*1960, Abb. 2), Jaroslav Róna (*1957, Abb. 3), Čestmír Suška (*1952), Stanislav Diviš (*1953, Abb. 9), und den Bildhauern Michal Gabriel (*1960, Abb. 4 und Abb. 12), František Skála (*1956, Abb. 10), Stefan

²⁹ Ševčík 1989, S. 4: „Zpočátku jsme ani nehodnotili a nerozlišovali. Nejdůležitější bylo k čemu poukazovaly, o co se snažily, nezáleželo na profesionalitě provedení.“

³⁰ Ebd., S. 5: „[...] spirituálna abstrakci, 'vědecký realismus', 'sociální vybledlost' [...] a konfrontovala je s akademičtější orientovanou tradiční malbou.“

³¹ Die *Konfrontace* veranstalteten 1961-1963 drei nicht öffentliche und im Jahr 1964 zwei öffentliche Ausstellungen. Teilnehmer u.a. Miloš Urbásek, Eduard Ovčáček, Marián Čunderlík, Jozef Jankovič und Rudolf Fila, V. Boudník, J. Koblasa, J. Valenta, A. Veselý, C. Janošek, Z. Beran, A. Málek, A. Tomalík, Z. Sion

³² Pokorný 1995, S. 32

³³ vvp avu 2006: *Tvrdohlaví* (1987-91)

Milkov (*1955, Abb. 11) und dem Dramatiker Václav Marhoul. Der Name der Künstlergruppe war wie *Konfrontace* Programm auf vielen Ebenen. Zuallererst betonte Hartköpfigkeit in übertragenem Sinn Widerstand gegen die Beeinflussung von Aussen und unnachgiebiges Beharren auf der eigenen Sichtweise. Zum Zweiten wies er ironischerweise auf die Pro-Stalin-Hardliner des Regimes hin, die häufig als Dick- oder Starrköpfe bezeichnet wurden. Und drittens verwies *Tvrdohlaví* auf die tschechische Gruppierung der Tvrdošíjní³⁴ (die Hartnäckigen). Die Mitglieder dieser Gruppe waren vom Jahr 1918 bis 1924 durch ihre Kritik der radikalen Avantgarde bekannt geworden und richteten ihre Aufmerksamkeit in Richtung von subjektiveren und „zahmeren“³⁵ Ausdrucksformen. Die Tvrdošíjní hatten das ‚hier und jetzt‘ jeglicher radikaler Ablehnung einer künstlerischen Tradition und einem gegebenen sozialen Rahmen der Kunst vorgezogen.

Die *Tvrdohlaví* traten zwar erst ab dem Jahr 1987 unter gemeinsamem Namen auf, hatten aber bereits früher zusammen mit weiteren Künstlern an den *Konfrontace* ausgestellt. Die meisten von ihnen wandten sich auf expressive Art romantisch-mystischem und exotischem Erzählen zu, andere Vertreter der Gruppe arbeiteten mit der kühlen Form einer neuen Geometrie.

In inhaltlicher Hinsicht bestanden keine konzeptuellen Verbindungen zu den *Konfrontace* der 1960er Jahre. Deren Mitglieder hatten sich „[...] mit Prinzipien der europäischen Abstraktion [identifiziert], die auf der Spontanität der Schaffenskraft des Künstlers, auf seiner unkonventionellen Einstellung zum Schaffensprozess, auf der Ablehnung der Repräsentation sowie der lokalen figurativen Tradition zugunsten freier Äusserung beruhten.“³⁶ Diese „spezifisch tschechische Version des europäischen Informels“³⁷ grenzte sich ab gegenüber offiziellen Kunstformen sowie der Kunst der Moderne, machten aus ihrer Unlust keinen Hehl und hegten eine Faszination gegenüber natürlichen Verfallsprozessen. Die Kunst der 1980er Jahre hingegen hatte sich aller Programmatik, Hierarchie und Psychologisierung entledigt. Jiří und Jana Ševčík stellen rückblickend einen allgemeinen Prozess des Verlustes fest, der zu einer neuen Offenheit geführt hat.³⁸ Sie sprechen damit das an, was bereits im Titel des im Jahr 1988 verfassten Textes *Totale Distanz in den Zeiten sozialer Verblassung* von Jiří David angelegt, von ihm als eines der

³⁴ Olič 1999, S. 11

³⁵ Piotrowski 2009, S. 402

³⁶ Liptak 2000, S. 222

³⁷ Ševčík 2000, S. 246

³⁸ Ebd., S. 253

Gründungsmitglieder jedoch selber als Programmschrift verfasst war: „Die individuelle Verantwortung für Wahrheiten wird durch eine Unbestimmbarkeit und durch die Annahme einer ebenso neutralen Distanzierung von allem ersetzt. Die neue Konstruktion der Wahrheit und der Verantwortung lässt kein totales Urteil zu.“³⁹ Das Verbleichen nationaler Symbole wurde als eindeutiges Anzeichen für die geschwächte Ideologie gelesen. Die Kunst dieser Jahre wies zwar durchaus einen Bezug zu nationalen Attributen oder zur traditionellen Groteske auf, behandelte diese Bereiche aber mit Distanz. Künstler hörten auf, Wächter der Moral und Verantwortlichkeit zu sein.⁴⁰ Die jungen Künstler hoben die Kunst aus dem Ethos der Opposition heraus und gaben ihr einen ‚normalen‘ Charakter. Sie strebten mit den *Konfrontace* der 1980er Jahre öffentliche Akzeptanz an und lehnten alles politische Engagement der Vorgängergeneration gegen das Regime ab. Und damit nicht genug: die *Tvrdohlaví* machten die Existenz der Gruppe bei der offiziellen Kunstbehörde bekannt: „It was a desperate and superfluous attempt, but it expressed the decision not to accept the limited boundaries of a dissident ghetto.“⁴¹ Wie Piotr Piotrowski in *In the Shadow of Yalta* (2009) richtig bemerkt, war das keine Frage des Seitenwechsels „[...] but rather of taking advantage of the regime’s weakness to situate oneself within the official art scene and to take up a ‚normal‘ art career.“⁴² Die eigentliche Auflösung des Untergrundes sowie die Abkehr vom gemeinsamen politischen Ziel schwächte wiederum die frühere Szene. Jiří und Jana Ševčík erinnern sich an interne Spannungen, innerhalb des abgeschotteten künstlerischen Zirkels herrschte zuweilen ein ungesundes Klima. Die Künstler brüteten in ihrer Isolation ohne jegliche Konkurrenz, ohne Einfluss der Öffentlichkeit oder vorwärts treibenden Kunstmarkt sowie ohne ein Kontaktnetz unabhängiger Galerien vor sich hin. Es fehlte die kritische Konfrontation von Aussen wie von Innen. Im Kulturbetrieb der sozialistischen Doktrin entwickelte sich keine Kunstkritik, weil es innerhalb der propagandistischen Kunstproduktion keinen Anlass für sie gab. Aber auch die Künstler untereinander waren unkritisch. Die Diskussionen in inoffiziellen Kreisen waren affirmativen Charakters, da jede Kritik als politischer Eingriff gegen die

³⁹ Ševčík 2000, S. 252

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Hlaváček 1996, S. 66

⁴² Piotrowski 2009, S. 400

gesamte inoffizielle Kunst gewertet wurde. Gemäss dem Kuratorenpaar Ševčík sind die Auswirkungen dieses Szenarios bis in die heutige Zeit spürbar.⁴³

2.1 Individuelle Mythologien in den Formen der klassischen Moderne

Die jungen Kunstschaffenden der 1980er Jahre waren auf der Suche nach einer Neuorientierung, sie kämpften um eine Stellung im heimischen Kontext und - innerhalb begrenzter Möglichkeiten - auch um eine Position gegen Aussen. Als inoffizielle Künstler der 1970er Jahre sahen sie ihren Platz ausserhalb der Gesellschaft im Sinne eines *l'art pour l'art* und stellten in inoffiziellen Aktionen an deren Rand, an ‚Grenzorten‘ wie in Hinterhöfen, auf Hopfenfeldern, in Konzentrationslagern oder einer zerstörten Stadt aus. Demgegenüber wandelte sich in den 1980er Jahren die Situation radikal. Die Kunstschaffenden taten sich in verschiedenen Konstellationen zusammen und fanden den Mut, innerhalb der Gesellschaft auszustellen. Sie fühlten die Notwendigkeit, ihr andersartiges Lebensgefühl auszudrücken: „Czechoslovak artists attempted to explode the official structures of the art scene by introducing ambitious underground art projects into them.“⁴⁴ Mit den *Konfrontace* bildete sich ein neues Terrain, die Künstler formierten sich im Zirkel der Ausstellungen gegen Aussen. So trat die neue Künstlergeneration den Kampf für eine freie Kunst innerhalb der Gesellschaft an: „They [...] tried to ‚normalize‘ the independent art scene by introducing ‚normal‘ art into it as well as ‚normalized‘ notion of the art career based in the belief that artists should exhibit their works in public, not fight the political system.“⁴⁵ Für den Kunsthistoriker Ludvík Hlaváček sind die regelmässigen Ausstellungen der *Konfrontace* in den Jahren 1984 und 1987 auch Ausdruck dafür, dass die neue „postmoderne Künstlergeneration“⁴⁶ mit ihren Werken an die Öffentlichkeit treten wollte und damit einen grossen Schritt auf die Realität einer pluralistischen Gesellschaft zumachte. Gemäss Hlaváček haben sich die neuen Ausdrucksformen der aufbegehrenden Generation als natürliche visuelle Sprachen entwickelt mit der Fähigkeit, subjektiven, aber sozial relevanten Inhalt zu kommunizieren: „They intentionally eliminated the fineness of

⁴³ Ševčík 1995, S. 71

⁴⁴ Piotrowski 2009, S. 403

⁴⁵ Piotrowski 2009, S. 403

⁴⁶ Hlaváček 1996, S. 66

form, which is tied to unimportant individual feelings.“⁴⁷ Die jungen Künstler lehnten es ab, ihre individuellen Gefühle zu untersuchen. Piotr Piotrowski schreibt den sich formenden Stil der Welle des Neo-Expressionismus zu, der in den meisten Staaten Osteuropas als Postmoderne benannt wurde und stark von deutschen Künstlern wie Georg Baselitz oder A. R. Penck inspiriert war⁴⁸: „This form of practice generally involved revision of the avant-garde paradigm and a turn in the direction of sensualism, collage, appropriation, heterogeneity and stylistic eclecticism, as well as a strong emphasis on individual and subjective expression.“⁴⁹ [...] Their works, filled with strange figures and shapes, erotic and fantastic imagery, vivid colours and playfully subjective representations, contrasted with the pathos and seriousness of the artistic underground.“⁵⁰ Inhaltlich grenzte die Generation der Tvrdohlaví ihre Arbeiten auf der einen Seite gegen die offizielle Kunst des sozialistischen Realismus ab, andererseits gegen die inoffizielle (abstrakte) Kunst der freieren 1960er Jahre sowie gegen die Suche nach dem kreativen Wesen innerhalb der Normalisierungsklausur der 1970er Jahre. Sie richteten sich auf das „[...] Nichtauthentische und Nichttraditionelle aus und der Konflikt mit der Macht interessierte sie schon gar nicht.“⁵¹ Die Ausstellungen wirkten in ihrer Realisierung zwar provokativ, die Werke selbst präsentierten sich jedoch ohne die Aggressivität, die man aufgrund ihrer illegalen Durchführung hätte erwarten können: „Sie waren auf eine Art barbarisch, naiv, romantisch, aber wirkten auflockernd. Sie reizten, aber riefen keine Beklemmung hervor, erzwangen um sich herum einen grösseren Raum für ihre Erlebnisse, waren persönlich, aber dabei kollektiv verständlich, humorvoll und ironisch, aber ohne zu belächeln und hatten ihre eigene Magie.“⁵² Innerhalb der ersten *Konfrontace* offenbarten die Werke eine expressive Gestik und damit, gemäss den Kuratoren, den Willen zur Befreiung. Diese Bewegung nach Aussen hin sollte in Zukunft aber keine Fortsetzung finden. Im Gegenteil stabilisierte sich eine Richtung, die den Inhalt der Kunst selbst und ihre Verbindung mit dem ‚inneren Symbol‘ thematisierte. Die Abgrenzung gegen Aussen bedeutete im Kreis der *Tvrdohlaví* zugleich eine Flucht nach Innen, ohne die Absicht, die im Werk thematisierten

⁴⁷ Hlaváček 1996, S. 66

⁴⁸ Slavická 1996, S. 137

⁴⁹ Piotrowski 2009, S. 400 - 401

⁵⁰ Ebd., S. 402

⁵¹ Ševčík 2000, S. 253

⁵² Ševčík 1989, S. 4: „Byly v něčem barbarské, naivní, romantické, ale působily jako ulehčení. Dráždily, ale nevyvolávaly úzkost, vynucovaly kolem sebe větší prostor pro naše prožitky, byly osobní, ale přitom kolektivně srozumitelné, měly humor, ironii, ale neposmívaly se a měly svoji magii.“

Grenzen zu überschreiten. Die betonte Trennung des Äusseren vom Inneren wurde nicht als durchlässige Linie zwischen individueller Empfindung und gesellschaftlichem Erleben vollzogen. Die Abgrenzung diente als sichere Mauer und Voraussetzung zur Entstehung einer inneren Welt, als Schutz vor dem Äusseren und als Möglichkeit zur inneren Emigration. Dem Durchdringen zur eigenen Existenz musste erst Raum geschaffen werden, in einer Umgebung, die jegliches individuelles Denken und Handeln im Keim erstickte. Jeder musste die Möglichkeit einer intimen Welt neben dem kompromisslos festgelegten äusseren System erst für sich selbst finden und definieren. Im Fall des slowakischen Künstlers Július Koller erklärt Katarína Rusnáková die so entstandene individuelle Mythologie als Resultat der „Geste universeller Aneignung in Verbindung mit der Geste der Ablehnung.“⁵³ Trotzdem lassen die Bilder und Skulpturen der *Tvrdohlaví* eine Verbindung gegen Aussen zu, sie korrespondieren mit dem Betrachter auf einer tiefer gegründeten Ebene im Kern des Werkes. Das übergreifende und seelisch verbindende Moment bildet gleichzeitig die Kritik gegen die Diktatur von Aussen. Eine oberflächliche Deutung oder eine klar ablesbare Verständigung sind kaum möglich. Der Gang des Publikums über die Grenze zum Wesen der Kunst erfolgt nicht auf einem markierten Weg, sondern über einen versteckten Pfad, der den Zugang zur gemeinsamen Welt nur erahnen lässt. Bei den meisten der *Tvrdohlaví* war eine meditative Konzentration auf mythologische Anfänge, auf das Enthüllen der ältesten Geheimnisse gerichtet. Jaroslav Rónas Verweise auf prähistorische Wurzeln (Abb. 3), die verwendete Symbolik alter Kulturen bei Michal Gabriel (Abb. 4 und Abb. 12) und Jiří David (Abb. 13) oder die „[...] persönliche Meditation über dem Wunder.“⁵⁴ Jana und Jiří Ševčík versuchten das geistig Schwebende in den Arbeiten greifbar zu machen: „Die neue Malerei und Plastik arbeitet gleichzeitig mit Bruchstücken der Vergangenheit wie der Gegenwart – die Werke sind rational nicht zugänglich. Genau zwischen ihnen führen die Künstler aber die Leere vor und verdeutlichen sie, den Zwischenraum, welcher das eigentliche Bildganze vollbringt. Sie ist ein fast greifbarer Wert und Kästchen eines noch unbesetzten Raumes für Unbenennbares und Unerklärliches.“⁵⁵

⁵³ Rusnáková 2000, S. 228

⁵⁴ Ševčík 1989, S. 5: „[...]osobní meditace nad zázrakem“

⁵⁵ Ebd., S. 7: „Nová malba a plastika [...] pracuje podobně se zlomky minulosti a přítomnosti – nejsou racionálně dostupné – umělci však právě mezi nimi předvádějí a zdůrazňují prázdno, mezeru, která podstatně dotváří obrazový celek. Je přímo hmatatelnou hodnotou a schránkou ještě neobsazeného prostoru pro nepojmenovatelné a nevysvětlitelné.“

Obschon dieser Zwischenraum nicht leicht zu erfassen war und sich die Botschaft gegen Innen richtete, nahmen die Bilder eine kritische Funktion ein. Indem sie den Zugang zu intimen Welten ermöglichten, schufen sie Raum für das, was die Realität verbot und: „[...] störten in ihrer archaischen Symbolik das unerträgliches Schema der offiziellen Kommunikation. [...] Das Gefühl der Irrationalität des Lebens kompensierte sich in neuen Inhalten, eingefügt in die Mitte des Werks [...]. Durch das Entwenden alltäglicher Aktualität entstand ein geschützter Raum für innere Kontemplation und neuen metaphorischen Ausdruck.“⁵⁶

Obschon die jungen Künstler inhaltlich zu einer eigenen Sprache gelangten, verwendeten sie noch immer die klassischen Ausdrucksformen der Moderne. Im Gegensatz zum Westen herrschte hier jedoch ein problematischeres Verhältnis im Umgang mit deren formalen Mitteln: „Sie behandelten sie gleich wie die alte Mythologie. Frei und ohne Bedenken, sie zu vergewaltigen. Solch ein Schritt ist bei uns aber schwierig. Die nie ausgelebte und gewaltsam unterbrochene Moderne konnte sich ihrer Ansprüche nicht entledigen.“⁵⁷ Es war zweifelhaft, ob die Künstler im Stande wären, die Formensprache der klassischen Moderne zu verlassen. Die Werke an den Ausstellungen der *Konfrontace* wurden sogar von deren Kuratoren mit dem skeptischen Kommentar versehen:

„[...] nichts Neues unter der Sonne ausser der Rückkehr zur Moderne.“⁵⁸ In den Ausstellungen entrollte sich keine formale Revolution: „Grössere Veränderungen waren uns jedoch noch nicht möglich, weil die Gesellschaft nicht danach verlangte.“⁵⁹ Doch wurde die vertraute Form von alten Inhalten gesäubert und für neue frei gemacht. Die Künstler drückten sich formal zwar in althergebrachter Weise aus, doch in ihren Bildern und Skulpturen präsentierten sich neue Werte. Ludvík Hlaváček stellt dies bereits im Jahr 1986 fest. Schlüsselpersonen der *Konfrontace* wie Jiří David, Michal Gabriel, František Skála, Antonín Střížek oder Martin Mainer hätten begonnen, die Spannung zwischen Objektivem und Subjektivem auf neue Art und Weise auszudrücken: „A much more sophisticated attitude arose, facing a tension

⁵⁶ Ševčík 1989, S. 5: „[...] neúnosné schema oficiální komunikace [...]“ [...] „Pocit nereálnosti života se kompenzoval v novém obsahu, zasazeném do středu uměleckého díla. [...] Odtážením od každodenní aktuálnosti se vytvářel skrytý prostor pro vnitřní kontemplaci a pro nový metaforický jazyk.“

⁵⁷ Ebd., S. 6: „[...] umělci s ním začali nakládat stejně jako se starou mytologií. Volně a bez rozpaků, že ho znásilňujeme. Takový krok je však u nás nesnadný. Stále nevyžítá a násilně přerušovaná moderna se nemohla vzdát svých nároků.“

⁵⁸ Ebd.: „[...] nic nového pod sluncem kromě návratu k moderně.“

⁵⁹ Ebd., S. 5: „Na větší změny jsme neměli, protože společnost po nich nevolala.“

between the objectivity of conventional language and existing shapes on the one hand and the spirited individual experience of the external world on the other hand.“⁶⁰

2.2 Beschreibung eines Kampfes (1989): Eine erste Retrospektive

Neben den *Konfrontace* fand im Jahr 1988 eine umfangreiche Gruppenausstellung unter dem Titel *Forum'88* statt, an der sich eine grosse Anzahl Künstler, die aus der inoffiziellen Szene bekannt waren, beteiligten.⁶¹ Dank der Plattform der *Konfrontace* wie auch dem *Forum'88* gelang den Kunstschaaffenden noch innerhalb des kommunistischen Regimes eine erste, lockere Inventarisierung des vorhandenen künstlerischen Materials und ein Überblick über die Beschaffenheit der gegenwärtigen Situation. Doch nicht nur das, der öffentlich Charakter der Ausstellungen und der veränderte Standpunkt gegenüber der politischen Doktrin deuteten auf eine Veränderung der sozialen Situation hin: „[...] the large-scale exhibitions such as *Forum'88* or *Confrontations* were a symptom of the 1980s transformations taking place in East-Central Europe.“⁶² Das Ende der sozialistischen Diktatur lag in der Luft. Noch vor dem neuen Kapitel der 1990er Jahre kuratierten Jana und Jiří Ševčík die erste retrospektive Ausstellung des letzten Jahrzehnts unter dem Titel *Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80.let* (Die Beschreibung eines Kampfes. Die tschechische Avantgarde der Bildenden Künste der 1980er Jahre). Das gross angelegte Projekt fand an verschiedenen Orten der heutigen Tschechischen Republik statt und sollte eine Standortbestimmung der aktuellen Kunstszenen darstellen. In Kritiken als „[...] eines der gewichtigsten Ausstellungsprojekte“⁶³ dieses ereignisreichen Jahres beschrieben, wurde sie zudem als abschliessend für die erste Etappe der Postmoderne in der Kunst der Tschechoslowakei angesehen.⁶⁴ Der Kreis der beteiligten Künstler und die ausführliche Begleitschrift im Katalog entwarf laut Jindřich Vybíral, Professor an der VŠUP in Prag, das „[...] Konzept einer Postmoderne ohne Aberglaube, aber mit Illusion“, während „[...] die Reaktualisierung des Begriffs ‚Avantgarde‘ semantisches

⁶⁰ Hlaváček 1995, S. 66

⁶¹ Nešlehová 1996

⁶² Piotrowski 2009, S. 401

⁶³ Vybíral 1991: „[...] se evidentně jedná o jeden z nejzávažnějších výstavních počinů letošního roku, [...]“

⁶⁴ Pokorný 1995, S. 32: „Expozice uzavírající první etapu, v níž se postmoderna u nás etablovala, se dočkala názvu Popis jednoho zápasu.“

Rauschen verhindert.“⁶⁵ Die erwähnte Avantgarde stellte einen Kreis von Künstlern vor, die sich aus dem offiziellen Schema ausgegrenzt und auf verschiedenen Wegen, aber durch gemeinsame Motivation, zu einem einheitlichen Nenner gefunden hatten.⁶⁶

Der Titel der Ausstellung *Beschreibung eines Kampfes* verweist direkt auf die Kunst der 1980er Jahre als eigentlichen Kampf um neue Wege und Territorien, auf das Erobern neuer Gebiete. Die Werke der Gruppe *Tvrdohlaví* bildeten das wertvolle künstlerische Konzentrat aus den neuesten Tendenzen. Insgesamt waren an der *Beschreibung eines Kampfes* ganze drei Generationen beteiligt. Neben Werken der neuen Avantgarde wurden aktuelle Arbeiten der inoffiziellen 1960er Jahre präsentiert. Und zwar erst in den Anfängen, doch bereits bemerkenswert in ihrer Andersartigkeit, stand bereits eine neue Generation am Start.

3. Die Künstlergruppe *Pondělí*: Mit frischem Wind in die Samtene Revolution

Nach der Samtenen Revolution im November 1989 veränderte sich die Beziehung der Menschen zur Grenze des eigenen Landes auf einen Schlag. Der Eiserne Vorhang des sozialistischen Regimes war niedergerissen. In der Bildenden Kunst hatte sich der Bruch schon vor dem Fall abgezeichnet. Die neuen Tendenzen, die sich jetzt frei mit den Aktualitäten aus dem Westen auseinandersetzen konnten, hatte die Prager Akademie für Bildende Künste *AVU* (Akademie výtvarných umění) hervorgebracht. Und somit ausgerechnet derjenige Ort, an dem vertrauenswürdige Vertreter der offiziellen Staatskunst heranwachsen sollten.

Im Jahr 1987 schaffte eine Gruppe junger Studenten den Schritt an die Akademie, welche gemeinsam einen neuen Geist in die tschechoslowakische Kunst und gleich nach dem Zerfall des sowjetischen Regimes auch über die Landesgrenze hinaus aufs internationale Parkett tragen sollte. Den ausserordentlich starken Jahrgang erklärt Milena Dopitová als eine der Künstlerinnen damit, dass „[...] die meisten Leute aus einem politisch unprivilegierten Umfeld kamen und aus diesem Grund besser und ausdauernder sein mussten. Die Künstler hatten zum Teil fünf oder mehr

⁶⁵ Vybíral 1991: „[...] a tak reaktualizace pojmu *avantgarda* zabraňuje sémantickému šumu.“

⁶⁶ AVU 2006: Ausstellung Opatov/Blatiny 1987: Martin John/Jiří Kovanda/Vladimír Skrepl, Kulturní středisko Opatov, Praha, 1987. (Beizettel in der Sammelschrift Opatov, Praha, 1987, Text: Jana und Jiří Ševčík).

Versuche hinter sich, bis es ihnen in diesem Jahr gelang, an die Schule zu kommen. Sie waren dadurch schon vor Beginn der eigentlichen künstlerischen Ausbildung zu einer gewissen Reife gelangt.“⁶⁷ Die Studierenden waren von Anfang an auf den Kampf gegen die offizielle Kunst und deren Verfechter eingestellt und es entstanden feste, durch Gemeinschaft und Schicksal gestärkte Beziehungen. Aus einer dieser Verbindungen formierte sich im Jahr 1989 die Künstlergruppe *Pondělí*, bestehend aus Milena Dopitová (*1963, Abb. 14), Pavel Humhal (*1965, Abb. 15 und Abb. 16), Petr Lysáček (*1961, Abb. 17 und Abb. 18), Michal Nesázal (*1963, Abb. 19), Petr Písařík (*1969, Abb. 20) und Petr Zubek (*1967).⁶⁸ In der Zeit des sich anbahnenden gesellschaftlichen Umbruchs unter der immer noch starken Kontrolle durch den Staat war laut Dopitová der mentale Zusammenhalt sehr bedeutend: „Wir haben vor allem viel geredet. Wir trafen uns in Wohnungen und haben über Kunst gesprochen. [...] Es war eine wichtige Zeit des sich Klarwerdens und der Suche unserer Wege.“⁶⁹ Eine Art Leitfunktion in der Gruppe übernahm Pavel Humhal, der unter anderem ein gewisses Rahmenprogramm für *Pondělí* erarbeitete.⁷⁰

Der neuen Generation gelang es, sich von den Barrieren, die die äussere Welt auf Abstand hielten und den Handlungsspielraum ihrer Vorgänger einschränkten, zu befreien. Die Werkzeuge, mit deren Hilfe dies gelang, lagen in nächster Nähe. Schon vor der Revolution wusste man, wie Milena Dopitová berichtet, von den aktuellen Strömungen der Kunst im Westen: „Die AVU verfügte erstaunlicherweise trotz ihrer konservativen Leitung über eine hervorragende Bibliothek. Da konnte man alles finden: *Flash Art*, *Art in America*, das *Kunstforum*, einfach alles über Zeitgenössische Kunst. Wer wollte, konnte sich über alles informieren.“⁷¹ Die Informationen gelangten schon damals mittels Zeitschriften zu uns, die Bibliothek war voll davon. In der damaligen Zeit bedeutete dies grossen Reichtum. Das heisst, für uns hat sich mit der Revolution nicht plötzlich eine neue Welt aufgetan. Die Information hatten wir schon

⁶⁷ Interview Dopitová 2006: „Možná, že náš ročník byl právě proto tak silný, že se tam dostávali lidé až na pátý či sedmý pokus a tím byli skutečně úspěšnější. Měli to kádrově v rodině slabší a o to museli být lepší a vytrvalejší.“

⁶⁸ vvp avu 2006/a

⁶⁹ Liška 1999, S. 12: „My jsme hlavně hodně mluvili. [...] Scházeli jsme se v bytech a mluvili jsme o umění. Bylo to důležitá doba ujasňování a hledání cest.“

⁷⁰ Humhal 1991

⁷¹ Liška 1999, S. 11: „AVU měla, i přes své konzervativní vedení, úžasnou, skvělou knihovnu, zde bylo možno nalézt vše, *Flash Art*, *Art in America*, *Kunstforum*, prostě vše o současném umění. Kdo chtěl, ten se mohl informovat o všem.“

früher, es lag in der Luft, in der Atmosphäre, dass wir einfach das Gefühl hatten, etwas anderes machen zu müssen, mit anderen Materialien, mit anderem Medium.⁷² Man ahnte die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen und wollte sich mit internationalen Massstäben messen. Zu diesem Ehrgeiz kam die Versuchung des Verbotenen hinzu: „Uns reizte das, was wir nicht tun konnten, etwas anderes zu machen als was vorgeschrieben war, und so begannen wir mit der Konzeptkunst zu arbeiten. Wir wollten das kennen lernen, was verpönt war, wofür man uns aus der Akademie werfen konnte.“⁷³ Für inoffizielle Ausstellungen hatten sich viele Schüler Decknamen zugelegt: „Wir wollten natürlich zu Ende studieren, gleichzeitig aber wollten und mussten wir aktiv sein, aber auch mit dem Risiko rechnen.“⁷⁴ *Pondělí* zeigte ihre Arbeiten in privaten Ausstellungen, in eigenen Wohnungen oder auf öffentlichem Gelände weitab von Kunsträumen, wie zum Beispiel im Mikrobiologischen Institut in Prag.⁷⁵ Nicht wenige Teilnehmer dieser verbotenen Kunstschaufen wurden anfänglich verzeigt, doch war für die jungen Künstler die Zeit der permanenten Bedrohung durch staatliche Instanzen bald vorbei. Schon im zweiten Schuljahr konnten sie mit ihren Werken gefahrlos an die Öffentlichkeit treten. Ein Jahr nach dem Eintritt in die Schule veränderte sich mit der Revolution vieles von selbst: „Es kamen andere Lehrpersonen an die Schule und es war uns möglich, im Unterricht wie auch in Ausstellungen konzeptuell zu arbeiten. Wir konnten uns also frei entfalten und mit neuen Medien arbeiten.“⁷⁶ Ausser der Möglichkeit einer ungehinderten Entwicklung ihrer Kunst und offen geführter Diskussionen, konnten sich die Schüler nach eigenen Wünschen in eines der Ateliers einteilen lassen, nachdem die alte Schulleitung abgedankt hatte.⁷⁷

⁷² Interview Dopitová 2006: „Ta informace, ta přícházela už tehdy a sice prostřednictvím časopisů, *Kunstforum* a různých těchto časopisů. Ta knihovna byla plná. To bylo velké bohatství v té době. To znamená, pro nás se tou revolucí najednou neotevřel úplně nový svět. Ta informace, tu už jsme měli dřív a vlastně to bylo nějak tak ve vzduchu nebo v té atmosféře, že jsme prostě měli pocit, že musíme dělat něco jiného a s jiným materiálem, s jiným médiem.“

⁷³ Liška 1999, S. 11: „Protože nás lákalo to, co dělat nemůžeme, dělat něco jiného, než bylo předepsáno, tak jsme začali pracovat s konceptem, chtěli jsme nahlédnout do něčeho, co nebylo dovolené, co je jako zastřené, co se nemá, za co se z akademie vyhazuje.“

⁷⁴ Ebd.: „Samozřejmě jsme chtěli dostudovat, zároveň však být – a museli být – aktivní, ale také jsme museli počítat s rizikem.“

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Interview Dopitová 2006: „Na akademii přišli jiní pedagogové, a ten koncept bylo možné realizovat ne jenom ve škole, ale i na těch výstavních aktivitách, takže pak jsme se mohli plně rozvinout a mohli jsme pracovat v těch nových médiích.“

⁷⁷ Liška 1999, S. 12

3.1 Alltag und Readymade: Das Spiel mit den Grenzen des Gewohnten

Der Name der Gruppe *Pondělí* war gleichzeitig Programm. *Pondělí* bedeutet Montag und ist als erster Tag der Woche der ‚gewöhnlichste‘ Tag einer Reihe von ihm nachfolgenden. *Pondělí* bedeutet den Beginn des Alltags, über den viele Menschen nur bis zu einem bestimmten Grad selbst bestimmen können und der nicht immer in gleichem Masse geschätzt wird. Marek Pokorný, Kunstkritiker und heutiger Direktor der Mährischen Galerie in Brunn, sieht im Namen der Gruppe eine versteckte, ironische Anspielung auf die 1940er Jahre: „[...] Zivilismus, Ewigkeit und Poesie einer Kunst des Alltags. Denn Montag ist der erste Tag, an welchem wir nach einer Ruhepause zur Arbeit müssen (in Zusammenhang mit den Vierziger Jahren also in die Fabrik).“⁷⁸ Ausserdem bezog er die Benennung *Pondělí* auch als „frühlinghaftes Motiv“ auf die „Wiedergeburt“ der tschechischen modernen Kunst der 1950er und 1960er Jahre.⁷⁹ Denn die Generation des Prager Frühlings lenkte um das Jahr 1968 herum ihren Blick auf den Monat Mai, das Motiv des Schmelzens, das eine neue Fülle, ein neues Aufblühen ermöglichte. So lässt sich der Name der Gruppe *Pondělí* mit etwas Bedacht auch in Hinblick auf die beginnende Euphorie des Jahres 1989 verstehen. Schliesslich verkörperte es das Jahr der Veränderung und des Übertretens von Grenzen, in welche die tschechoslowakische Gesellschaft seit Januar 1948 eingeschlossen war: „Die Woche beginnt, ein neues Kapitel, aufgeschlagen auf der ersten Seite.“⁸⁰

Die Verbindung der Kunstschaffenden unter dem Namen *Pondělí* deutet auf das Interesse am Alltag hin, setzt seinen Fokus auf das gewöhnliche Leben und die Dinge und Momente, aus denen dieser geformt wird. So sachlich wie der Name der Gruppe sollte, so Milena Dopitová, auch ihre Kunst sein und dies in klaren Inhalten und Transparenz in der künstlerischen Aussage vermitteln: „Kühl und objektiv wollte man Informationen über die Welt, die Gesellschaft und das Individuum überliefern, um Dinge zu hinterfragen und schliesslich auch an ihnen zu rütteln. Die Arbeiten sollten, weitgehend von der persönlichen Handschrift befreit, zur öffentlichen

⁷⁸ Pokorný 1995, S. 32: „[...] je především skrytá (ironická?) narážka na civilismus, věčnost a poetiku ‘umění všednosti’ jak jej představují čtyřicátá léta. Pondělí je totiž první všední den, kdy po odpočinku musíme jít do zaměstnání (tedy v souvislosti se 40. léty ‘do fabriky’).“

⁷⁹ Ebd.: „[...] lze však název Pondělí vztáhnout také k ‘jarním motivům’, jež tvoří významové pole ‘znovuzrození’ českého moderního umění v 50. a 60. letech [...]“

⁸⁰ Ebd.: „Začíná všední týden, jiná kapitola, otevřená na první stránce.“

Botschaft werden.“⁸¹ Politische oder wirtschaftliche Veränderungen interessierten nur insofern, als sie sich auf das Leben des Einzelnen auswirkten. Die Kunst der Gruppe *Pondělí* stand im Licht eines sozialen Engagements. Es war Alltägliches, das die Künstler provozierte und inspirierte. Frei von jeglichem Pathos hielten sie sich an ihr Credo: „Vernachlässige weder Kleinigkeiten noch notwendige Übungen“. ⁸² Das skulpturale Objekt stellte das wichtigste Medium zur Umsetzung des Mottos dar, anfangs im Sinne eines „[...] gefundenen Dings“⁸³ als Ready Made und später in ausgebauten Installationen.

Gerade weil sie sich am eigentlich ereignislosen, gewöhnlichen Leben orientierten, waren die Arbeiten von *Pondělí* gespickt mit feiner Ironie und Humor. Obwohl sie mit dem Ausdrucksmittel des Objekts das heimische Publikum mit einer bis anhin unbekannten Form von Kunst konfrontierten, war das neue Medium doch Träger eines Inhalts, welcher der tschechischen Mentalität nahe stand.

3.2 *Pondělí* versus *Tvrdohlaví*: Abgrenzung der Generationen

Schon vor der Samtenen Revolution hatten die jüngsten Künstler im Rahmen der oben beschriebenen Ausstellungen *Konfrontace* gemeinsam mit ihren Vorgängern, den *Tvrdohlaví*, ausgestellt. Die Gesinnung der Gruppe *Pondělí* wie auch ihre Arbeitsweise und Methoden unterschieden sich deutlich von denen der älteren Generation und das war wie zu erwarten auch Absicht: „Selbstverständlich haben wir uns mit den *Tvrdohlaví* konfrontiert, ihre Aktivität war enorm. Wir wollten jedoch etwas anderes machen als sie. So haben wir begonnen, in anderen Medien zu arbeiten, wie mit Installationen und Objekten und sozialen Dingen gegenüber sowie auch der Konzeptkunst grössere Aufmerksamkeit zu entwickeln. Die Grenze zur älteren Generation kam spontan innerhalb der Schule und mit der Gründung der Gruppe *Pondělí*.“⁸⁴ Während im Schaffen der *Tvrdohlaví* verschiedenste Stile und

⁸¹ Möckel 1996, S. 1

⁸² Liška 1999, S. 12: „Nezanedbávej maličností a povinných cvičení.“

⁸³ Ebd.: „[Nejdříve jako] ‘nalezená věc’, jakoby ready-made.“

⁸⁴ Interview Dopitová 2006: „My jsme se konfrontovali s těma Tvrdohlavíma, protože jsme chtěli dělat něco jiného než oni, takže jsme začali pracovat v jiných médiích jako je instalace, objekt a začali jsme si více všímat těch sociálních věcí a konceptu. Takže ta hranice jakoby samovolně v tom období toho studia přišla v průběhu toho založení skupiny, v té činnosti. Pak takovým mezníkem byla ta revoluce kdy tou změnou režimu se změnila i výuka.“

Strömungen der modernen Kunst auftauchten, vom Symbolismus über abstrakte Konzepte zu klassischen Gemälden und Skulpturen, arbeiteten die jungen Künstler – ausserhalb der Reichweite staatlicher Kontrolle – an einer neuen Art von Medialität und mit ganz anderen Zielen. Die erste Generation der *Konfrontace*, die nunmehr die ältere war, nutzte für ihre Aussagen traditionelle Formen. Variationen innerhalb des Mediums der Malerei, neuere Tendenzen in der Formensprache wurden losgelöst vom ursprünglichen Inhalt zum Mittel ihres eigenen Zwecks. Die Themen der Werke waren das geistig Unfassbare, das kollektiv Symbolische oder die Wiederbelebung alter Ikonografie. Die ungreifbaren Grenzen der geistigen, mit geschichtlicher Bildlichkeit aufgeladenen Sphären, die den älteren Künstlern zur Kreativität verhelfen, waren der jungen Generation fremd. Ludvík Hlaváček begründet den Sprung zwischen den Generationen damit, dass die Mission der älteren Künstler abgeschlossen war: „While those artists intended to cross the boundaries and limits of the local world of ideas and the limits of individualism during the 1980s, in the next decade the task, it could be said, was done. No dominant line of development, no leading idea, no formal character, no preferred medium, can be observed in the country. The new generation of artists, especially, is completely free from traditional ideological schemes.“⁸⁵ Und dabei waren sie voller Enthusiasmus und dem Abenteuer von künstlerischem Ausdruck verpflichtet. Hlaváček meint vielleicht noch einen Rest „spirituellen Charakters und unausgesprochener Innerlichkeit“ zu entdecken. Die Kunst Martin Mainers zum Beispiel spielte an der Grenze von Rationalität und Irrationalität der individuellen Psyche (Abb. 21), während David Černý seine Arbeit frei von Ideologie als rein künstlerisches, sozial relevantes Schaffen verstand (Abb. 22 und Abb. 23). Die Grenzen zwischen der äusseren Welt des Denunziantentums und dem intimen Grund der weit über das persönliche Erlebnis hinaus gehenden, auf archaischem Boden ursprünglichster Freiheit gründenden Verwirklichungen kollektiver Visionen war jetzt nicht mehr von Belang.

⁸⁵ Hlaváček 1995, S. 66

4. Blicke über den Eisernen Vorhang: Das Absolute im Westen und Universalität im Osten

In der Zeit des totalitären Regimes waren inoffizielle Ausstellungen und deren kontinuierliche Durchführung für bildende Künstler die einzige Möglichkeit, ihre unter Verschluss gehaltenen Werke zu präsentieren, sich ungehindert zu äussern und auszutauschen. Für den frei denkenden Bürger war während der politischen Normalisierung alles, was mit dem Westen zusammenhing, wertvoll und jedes westliche Produkt – auch das künstlerische – kostbares Gut. Innerhalb der Kunstszenen versuchte man so viele Informationen und Bildmaterial von der anderen Seite wie möglich zu ergattern. Trotz des Eisernen Vorhangs lebten die Künstler in der Gewissheit, dass ‚drüben‘ die grosse Kunst stattfand. Für die Entwicklung des tschechischen Kunstschaffens ist es wichtig zu verstehen, dass Kunst aus dem Westen für Künstler aus dem Osten mehr war als bloss ein wichtiger Bezugspunkt. Der ‚Mythos Westen‘ setzte den Massstab. Das Problem dabei war, dass das zu erreichende Ziel keine klar definierte Gestalt hatte, dafür wäre ein direkter Austausch nötig gewesen. Die eingeschränkte Kenntnis der Kunstproduktion auf der anderen Seite des Kontinentes liess eine Deutung und Beurteilung von Abbildungen oder Werken nur im engen Rahmen der versteckten tschechischen Kunstszenen zu:

„Niemand kannte die Originale aus dem Ausland. Was über die Grenze bis zu uns kam, waren bloss Kopien, meistens in Schwarz-Weiss“⁸⁶, erinnert sich der tschechische Exilkünstler Jan Jedlička. Struktur und Materialität der Werke gingen in den Reproduktionen verloren. Was im Original plastisch greifbar war, landete nicht selten als Tafelbild im tschechischen Kunstbetrieb: „Objekte endeten als Bildchen. Diejenigen Informationen, welche uns erreichten, waren verzerrt und führten zu unadäquater Reflexion.“⁸⁷ Eine weitere Schattenseite des eingeschränkten Wissenstransfers betraf die Autorschaft von Werken sowie die undurchsichtige Quellenlage. Kopien westlicher Werke wurden nicht nur zur Inspiration genutzt, sondern häufig in dreister Aneignung als tschechische Originale gehandelt. Der politisch behinderte Informationsfluss führte zu Verzeichnung und Verzerrung und mündete in der Vorstellung einer einheitlichen, universellen Westkunst: „In the East one not only ignored the cultural and political rivalries among the different Western

⁸⁶ Interview Jedlička 2006

⁸⁷ Ebd.

centres (for instance between Paris and New York) but also, in general, anything that interfered with that idealized image.“⁸⁸ Die Illusion einer universellen westlichen Kunst bestimmte das Selbstverständnis der Künstler im Osten. Dabei sahen sich die antisozialistischen Einwohner der Tschechoslowakei während der ganzen Zeit der Diktatur als Teil dieser westlichen Welt, niemals als Teil der Sowjetunion: „The oppressive tradition of this ideology discouraged artists from seeking to anchor their identity in the region. (...) Neither the cultural elites nor the people wished to be identified with ‚Eastern Europe‘, and therefore with the empire of the Soviet Union.“⁸⁹ Weil sie sich als politische Oppositionelle sahen, glaubten sich die Künstler des tschechischen Untergrundes automatisch innerhalb westlicher Normen zu bewegen: „Der Westen war der Spiegel, in dem sich die KünstlerInnen aus dem ‚anderen‘ Europa bewusst selbst betrachteten. Sie glaubten, dass der Westen Ihre Kriterien und damit auch den Wert der Kunst, die hinter dem Eisernen Vorhang entstand, bestätigen würde.“⁹⁰ Das Bestreben, das eigene kulturelle Schaffen in westliche Formen zu zwingen manifestierte sich auch in kuratierten Ausstellungen: „Die Mehrzahl der KritikerInnen und KunsthistorikerInnen aus Ost-Mitteleuropa sahen es als ihr Hauptproblem an, wie die Kunstpraktiken der Region in den universalen Kunstkanon, genauer gesagt: die westliche Kunstgeschichte integriert werden konnten.“⁹¹ Diese Versuche unter einer utopischen Sicht der Dinge sollten sich als Fehlmanöver herausstellen. Denn aus westlicher Perspektive siegte die politische Grenze des Eisernen Vorhangs über die historische Zugehörigkeit der Tschechoslowakei. Für Westler gehörten alle Länder jenseits der Mauer zum Osten. Dabei raffte genau wie im Osten ein Netz des Universalismus die Eigenheiten der verschiedenen osteuropäischen Staaten zu einem Knäuel zusammen: „The aspiration to be normal, to be ‚just like the West‘ was abnormal (according to the criteria of the norm developed in the West), since, from the Western perspective, East-Central Europe was not part of the West, but of the East.“⁹²

Im Falle der Tschechoslowakei vereitelte die universalistische Kunstauffassung unter anderem die Entstehung einer eigenen charakteristischen Kunst und einer Kunstentwicklung, die in Ort und Zeit verwurzelt gewesen wäre. Die Adaption westlicher Kunstdiome ging mit einem Mangel an Zuversicht und Ehrgeiz in die

⁸⁸ Piotrowski 2009, S. 25

⁸⁹ Ebd., S. 22 - 23

⁹⁰ Ebd., S. 260

⁹¹ Ebd., S.12

⁹² Ebd.

Spezifik der gesamten osteuropäischen Region einher: „The universal perspective, understood as a methodological tool, prevents one from reaching particular meanings of culture and from describing its regional, national and local identities.“⁹³ Dieser Aussage zum Trotz will Piotr Piotrowski in allen Staaten Zentralosteuropas (vor allem in der tschechischen und ungarischen Kunst) zumindest eine verbindende Tendenz erkennen, nämlich die „Nostalgie“ zum ehemaligen Habsburgerreich. Selbst diese Eigenheit habe es aber nicht geschafft, in kultureller Hinsicht interregionale Banden zu knüpfen: „The artists connected with Modernism and neo-avant-garde tended to focus their search for identity on the international sphere of universal – rather than Central European – culture, a sphere constituted through the shared use of the English language (and, somewhat earlier, French.)“⁹⁴ Hinter den Bestrebungen innerhalb akademischer und kuratorischer Praxis, bestehende Kontexte zu neutralisieren und dem Universalismus einen absoluten Status zu geben folgten gemäss Piotrowski Ost wie West dem Prinzip der gängigen Machtverteilung: nicht die Peripherie, sondern die Zentren bestimmen die Weltordnung.⁹⁵ Jiří Ševčík, der sich mit seiner Frau Jana Ševčíková als Kunsthistoriker und Kurator in den 1980er Jahren regelmässig aktiv um eine Bilanz der tschechischen Kunstszenen bemühte, lässt dieses Argument jedoch nicht gelten: „Die Idee von Nachahmung und ‚nicht wahrer‘ Kunst empfinde ich als Arroganz von Seiten des Westens. Es scheint, als ob die Kunst der sogenannten ‚Peripherie‘ nur eine ethnografische Kuriosität sein konnte, eine späte Fälschung oder eine einfache Darstellung einer politischen Haltung im Widerstand.“⁹⁶ In der Berichtigung der Authentizität tschechischer Kunst haben es Kritiker aus der Region bis heute nicht leicht. Denn auch westeuropäische Kuratoren und Kunsthistoriker haben sich in den 1990er Jahren in umfassenden Ausstellungen immer wieder bemüht, die Kunst Zentralosteuropas in den universalen Kontext der modernen Kunstgeschichte einzuschreiben. Als paradigmatisches Vorzeigeobjekt mag wegen ihres komparativen Vorgehens die Ausstellung *Europa-Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*⁹⁷ (Bonn 1994) dienen. Jiří Ševčíks Empörung über die Universalisierung der osteuropäischen Kunst findet dabei Unterstützung in Piotr Piotrowski: „Die Geschichte steht im Widerspruch zu dieser Art von Bemühungen. Die ‚verschiedenen Europas‘ teilten nicht dieselben

⁹³ Piotrowski 2009, S. 24

⁹⁴ Ebd., S. 23

⁹⁵ Ebd., S. 28

⁹⁶ Ševčík 2000, S. 63

⁹⁷ Stanislawski/Brockhaus 1994

Erfahrungen und gaben der Kultur nicht dasselbe Gewicht. Die Kunst der Tschechoslowakei, Ungarns und Rumäniens entwickelte sich in anderen semiotischen und ideologischen Räumen als in Frankreich oder Italien.“⁹⁸

4.1 Fachleute und Kuratoren im Austausch zwischen Ost und West

Der freie Meinungsaustausch während der kommunistischen Kontrolle im sowjetischen Block war ein Ding der Unmöglichkeit. Selbst zwischen den verschiedenen Staaten des ehemaligen Ostblocks fand Kommunikation nur in streng kontrolliertem Rahmen statt und bedurfte einer Bewilligung durch die betreffende Amtsstelle. Tschechoslowakische Künstler, Kuratoren, Kritiker und Historiker pflegten besonders Kontakte zu Ungarn und Polen. Die wenigen Verbindungen zum Westen bestanden über und mit Österreich.⁹⁹ Während der ganzen sowjetischen Herrschaft gelang es nur besonders starken westlichen Vereinigungen und politisch wirkungsvollen Initiativen, in einen kulturellen Austausch mit Protagonisten im Osten zu treten. Der internationale Verband der Kunstkritiker (International Association of Art Critics, AICA) spielte eine wichtige Rolle in der Pflege der Beziehungen zwischen Kritikern in Ost und West. Trotzdem erreichten sie insgesamt die Durchführung von nur drei Kongressen in Osteuropa: in den Jahren 1960 und 1976 in Polen und in einer Zeit relativer Freiheit im Jahr 1966 in der Tschechoslowakei.¹⁰⁰ Als weiterer Gönner und Vermittler zwischen Ost und West setzte sich der Deutsche Akademischer Austauschdienst (DAAD) ein. Aus einer Initiative des Kalten Krieges von der amerikanischen Ford Foundation gegründet, vergab die Vereinigung unter anderem Aufenthaltsstipendien an Kulturschaffende. Aus der Tschechoslowakei profitierten Jan Kotík (1970), Jiří Kolář (1979) und Milan Knížák (1980-1982) von diesen Stipendien. Der DAAD stellte Verbindungen mit Künstlern und Händlern im Westen her, was für die Kunstschaffenden hinter dem Eisernen Vorhang von unschätzbarem Wert war.¹⁰¹ Nachdem die Schwächen der Kunstinstitutionen in Mittelosteuropa zu Tage traten, leistete auch das Netzwerk der Soros-Zentren für Zeitgenössische Kunst einen wesentlichen Beitrag zum Aufbau der Infrastruktur in

⁹⁸ Piotrowski 2009, S. 24

⁹⁹ Rusnáková 2000, S. 67

¹⁰⁰ Hughes S. 53

¹⁰¹ Ebd., S. 55

der osteuropäischen Kunstwelt. In Anbindung zum westlichen Kunstmarkt seit den frühen 1990er Jahren versucht das Zentrum, eine breitere öffentliche Unterstützung zeitgenössischer Kunst zu erreichen und in umfangreiche Informations-, Verkaufs- und Vertriebssysteme vorzudringen. Denn das grösste Problem der Künstler besteht nach wie vor darin, ihre Arbeiten zu vermarkten, ohne dass ein eigentlicher Markt existiert.

4.2 Kunst aus Osteuropa im Westen vor 1989

Der Informationsfluss vom Westen in den Osten war eindimensionalen und selektiven Charakters, und in der Gegenrichtung scheint es sich nicht viel anders verhalten zu haben. Die Reihe von Ausstellungen, die das kulturelle Erbe des aufgelösten Ostblocks zusammenrafften, gingen von theoretischen und oftmals externen Standpunkten aus, die den historisch-geografischen Besonderheiten der Kunst der einzelnen Regionen insgesamt zu wenig Aufmerksamkeit schenkten: „The revival of Central Europe was the project of dissidents, writers and independent, politically committed intellectuals, not of artists.“¹⁰²

Vor der Öffnung im Jahr 1989 sind zwei solche Ausstellungsprojekte zu nennen:

*Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*¹⁰³ (Köln 1981) und *Expressiv.*

*Mitteleuropäische Kunst seit 1960 / Central European Art since 1960*¹⁰⁴

(Wien/Washington, 1987/1988). Das Unterfangen, Kunst aus dem verschlossenen Ostblock zu zeigen, erforderte von den Initianten Mut zu Neuem. Sie konnten nicht auf die unbedingte Schaulust des westlichen Publikums hoffen, denn Ostkunst lag nach dem Bericht von Henry Meyric Hughes nicht gerade im Trend: „Unter offizieller Schirmherrschaft im Westen präsentierte Kunst galt häufig als unoriginell, ungreifbar, bestenfalls als Köder für westliche Sammler. Kritiker hatten keine Ahnung vom Kontext der Werke.“¹⁰⁵ Diese wurden häufig übergangen oder ihr Erfolg war nur von sehr kurzer Dauer. Trotzdem waren solche Bemühungen von grosser Wichtigkeit. Die Ausstellung *Expressiv* in Wien und Washington 1987/88 gilt für den Kunsthistoriker als „[...] wichtiger erster Versuch eines Überblicks über

¹⁰² Piotrowski 2009, S. 23

¹⁰³ Kat. Köln 1981

¹⁰⁴ Kat. Wien 1987/88

¹⁰⁵ Hughes 2000, S. 56

zeitgenössische künstlerische Entwicklungen in der Region der fünf Nachbarstaaten Jugoslawien, Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn.“¹⁰⁶ Das Gewicht lag auf expressiver Malerei. Für die tschechischen Künstler Adriana Šimotová und Karel Malich, die viele Jahre vom Westen abgeschnitten und in der Tschechoslowakei zeitweise mit Ausstellungsverbot belegt waren, bedeutete dies eine schier unfassbare Möglichkeit. Das Privileg, in Wien und Washington ausstellen zu dürfen, wurde allein von der Entscheidung der Veranstalter ermöglicht, noch vor der Ausstellungseröffnung alle ausgestellten Werke der beiden Künstler anzukaufen. Henry Meyric Hughes weist in seinem Aufsatz *Die westliche Rezeption von Kunst aus Mittel- und Ostmitteleuropa*¹⁰⁷ des weiteren auf frühere Ankäufe und kleinere Ausstellungen tschechoslowakischer Kunst hin, unter anderem im Museum von Bochum 1965 oder auf eine Malereiausstellung in Esslingen 1989. Das Museum Folkwang in Essen hatte im Jahr 1961 sogar angefangen, eine systematische Sammlung von Kunst aus Ost- und Mitteleuropa aufzubauen. In ihrem Umfang handelte es sich zwar um eine kleine Sammlung, doch bildete sie die wichtigste ihrer Art in einer öffentlichen westeuropäischen Einrichtung vor den achtziger Jahren. Private westdeutsche Sammler, Hughes nennt Peter Ludwig und Henri Nannen, begannen erst in den 1980er Jahren, mittelosteuropäische Kunst zu sammeln.

4.3 Ost-Kunst im Westen nach 1989

Vom Moment der Öffnung zwischen Zentralosteuropa und dem westlichen Teil des Kontinents an konnte man ein regeres Interesse an osteuropäischer Kunstentwicklung beobachten. Davon zeugt eine ganze Reihe von Ausstellungen, die mit verschiedenen Strategien Zeitgenössische Kunst aus Mitteleuropa beleuchteten. Viele dieser Versuche hatten ein Standbein in der Stadt Wien, die bereits zu kommunistischen Zeiten eine Vermittlerfunktion zwischen Ost- und Westeuropa eingenommen hatte. Eines der ersten Projekte mit dem Fokus auf drei osteuropäischen Ländern war *Reduktivismus. Abstraktion in Polen*,

¹⁰⁶ Hughes 2000, S. 57

¹⁰⁷ Ebd., S. 54

*Tschechoslowakei, Ungarn. 1950 – 1980*¹⁰⁸ (Wien, 1992). Die Ausstellung betonte die rationalistische und konstruktivistische Tradition in Mitteleuropa. In einer Zeit, in der nationale Grenzen in Frage gestellt wurden, unterstrich auch *Identität : Differenz. Kunst aus Mittel- und Osteuropa, 1940 – 1990*¹⁰⁹ (Wien/Köln/Weimar, 1992) im selben Jahr die neue Relevanz der Kunst dieser Region, mit all ihren historischen und stilistischen Brüchen. Zwei Jahre später zeigte *Europa-Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*¹¹⁰ (Bonn 1994) 200 Künstler mit ungefähr 700 Werken als „[...] konzentriertes Panorama der Kunst und Kultur Mittel- und Osteuropas im 20. Jahrhundert“¹¹¹. Die Ausstellung hatte zum Ziel, gleichzeitig Vielfalt und Einheit der europäischen Kultur zu demonstrieren. Das kuratorische Konzept war klar an den Kontext des Endes des Kalten Krieges gebunden: „Sie manifestiert den Willen zur Verständigung zwischen den bis vor kurzem gegnerischen politischen Blöcken in Europa, und sie soll Impulse setzen zur Wiederentdeckung und Selbstfindung europäischer Kultur in der gegenwärtigen Orientierungskrise.“¹¹² Von kunstgeschichtlicher Perspektive aus war die positive Intention der Ausstellung mit problematischen Zügen behaftet, denn die Karte der Kunst vor dem Krieg konnte im Frieden nicht einfach wiederhergestellt werden.¹¹³ Unausgesprochene Kritik an *Europa, Europa* meinte Piotrowski in den beiden späteren Ausstellungen *Der Riss im Raum*¹¹⁴ (Berlin 1994/Warschau 1995) sowie *Aspekte/Positionen*¹¹⁵ (Wien 1999) zu bemerken. Doch bildet der vierbändige Katalog von *Europa, Europa* ein unverzichtbares Nachschlagewerk für die Kunst dieser Epoche. Das Konzept der Ausstellung kann gemäss Hughes als Ausgleich für die Unterlassungssünden von oben aufgeführter *Westkunst* (Köln 1981) angesehen werden, die ‚gute‘ Kunst mit politischer Freiheit gleichgesetzt und somit dem unfreien Osten die Fähigkeit abgesprochen hatte, wirkliche Kunst hervorbringen zu können.¹¹⁶ *Europa-Europa* schuf einen Referenzrahmen für Überlegungen, wie das ‚andere‘ Europa auszustellen sei, sowie für Diskussionen über den Kanon der mitteleuropäischen Kunst in Konfrontation mit der europäischen Kunstgeschichte.

¹⁰⁸ Kat. Wien 1992

¹⁰⁹ Kat. Wien/Köln/Weimar 1992

¹¹⁰ Kat. Bonn 1994

¹¹¹ Kunstaspekte.de

¹¹² Kunstaspekte.de

¹¹³ Piotrowski 2009, S. 17

¹¹⁴ Kat. Berlin 1994

¹¹⁵ Kat. Wien 2000

¹¹⁶ Hughes 2000, S. 57

Die Konzepte von *Der Riss im Raum* und *Aspekte/Positionen* unterschieden sich insofern von *Europa, Europa*, dass sie nicht über die kunstformenden Prozesse der Region definiert waren, sondern über die geografischen und historischen Grenzen der beobachteten und ausgestellten Länder. Die von der Guardini-Stiftung organisierte Ausstellung *Der Riss im Raum* zeigte Kunst aus dem ehemaligen Ostdeutschland, aus Polen und der Tschechoslowakei vom Jahre 1945 an, wobei sie tschechische und slowakische Kunst getrennt behandelte. Inhaltlich sollte sich der Betrachter auf „[...] künstlerische Wanderungen in einem jahrzehntelang mental, intellektuell und politisch zerrissenen Raum“¹¹⁷ begeben können. Das Kernstück der Ausstellung im Berliner Gropiusbau bildete die Arbeit des tschechischen Künstlers Karel Malich aus dem Jahr 1979 mit dem Titel "Ich beobachte einen Riß im Raum". Das ganze Gebiet Mitteleuropas während der postsozialistischen Periode deckten die Ausstellungen *Beyond Belief. East Central European Contemporary Art*¹¹⁸ (Chicago 1995) und *After the Wall. Art And Culture in Post-Communist Europe*¹¹⁹ (Stockholm 1999) ab. *Beyond Belief* machte sich zum Ziel, die unterschiedlichen Glaubenskonzepte aufzuspüren, die sich ab 1945 in der Kunst der osteuropäischen Länder manifestiert hatten. Als Gegengewicht zu diesem philosophisch kuratorischen Fokus betonte der Katalog zur Ausstellung anhand von Landkarten und Auflistungen geografischer und statistischer Fakten der einzelnen Staaten die Verschiedenheit von deren Profilen. *After the Wall* markierte nicht nur das Ende dieses ersten Jahrzehnts ost- und westeuropäischer Wiedervereinigung: „What is more, it marked the end of post-Soviet period in European culture.“¹²⁰ Danach wurde es merklich stiller um das ‚neue‘ Europa. Die Kuratoren Bojana Pejić und David Elliott stellten in *After the Wall* Werke von 115 Künstler aus dem ehemaligen Osten aus, die gemäss einer Kritik im Artforum mindestens ihr halbes Leben auf der „falschen“ Seite des Eisernen Vorhangs gelebt hatten.¹²¹ Ein weiterer Ausstellungsversuch, der sich in dieser Dekade in das ganze geografische Gebiet Osteuropas gewagt hatte, war *Central European Avant-Gardes. Exchange and Transformations, 1910-1930*¹²² (Los Angeles 2002). Dieser interpretative Überblick des Beziehungsnetzes zwischen Künstlern und Intellektuellen im frühen

¹¹⁷ Flügge 1994

¹¹⁸ Kat. Chicago 1995

¹¹⁹ Kat. Stockholm 1999

¹²⁰ Piotrowski 2009, S. 21

¹²¹ Jones 2000

¹²² Kat. Los Angeles 2002

20. Jahrhundert Mitteleuropas folgte keinen linearen kunsthistorischen Kategorien, sondern war um Situationen und Veranstaltungen aufgebaut. Es war unmöglich, die ganze osteuropäische Kunstgeschichte im ersten Jahrzehnt nach dem Mauerfall zu rekonstruieren und viele Fragen blieben unbeantwortet. Trotzdem bildeten diese Ausstellungen eine wichtige Annäherung für beide Seiten. Für den Westen war eine Einsicht in die Kunst der östlichen Nachbarn aufschlussreich und für den Osten boten sie die Möglichkeit, die eigenen künstlerischen Erzeugnisse des letzten Jahrhunderts aus dem Vergessen zu heben: „[...] denn diese Ausstellungen werfen, dessen bin ich gewiss, ein Licht auf Kunstgeschichten, die im Westen weitgehend unbekannt sind, und erzählen von ‚unserem‘ reichhaltigen kulturellen Erbe; diese Projekte zeigen, auf je eigene Weise, dass die osteuropäischen Kulturen in der Lage waren, westliche, ‚universale‘ Kunstidiome weiterzuentwickeln (nicht nur zu paraphrasieren).“¹²³ Zwar keine Ausstellung, aber im selben Sinn ein Gewinn und eine wichtige Quelle für mittelosteuropäische Kunstgeschichte unserer Zeit ist an dieser Stelle Piotr Piotrowskis Publikation *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*¹²⁴ (Poznan 2005/engl. 2009) zu erwähnen. Sein erklärtes Ziel liegt unter anderem in der Anerkennung der Unterschiede zwischen den verschiedenen Orten Mitteleuropas nach dem zweiten Weltkrieg. Der Kunsthistoriker strebt einen Überblick an, in dem lokale Verschiedenheiten ohne Hierarchie als prägende Eigenheiten der Künste nebeneinander stehen. Der Fokus liegt auf dem spezifischen Charakter eines der geo-künstlerischen Randgebiete europäischer Kultur. In seinen Beiträgen von *In the Shadow of Yalta* versucht Piotrowski die unterschiedlichen Wahrzeichen und Individualitäten herauszuarbeiten, die im Kontext der historischen Prozesse geformt wurden. Abgesehen von Ausstellungen mit einem ganzheitlich osteuropäischen Programm, waren die Länder Mittel- und Osteuropas bestrebt, ihre Künstler an internationalen Veranstaltungen zu präsentieren. Schon vor dem Fall des eisernen Vorhangs wurden osteuropäische Künstler an die wichtigsten Überblicksausstellungen der Welt eingeladen wie an die *Biennale di Venezia*, die *Bienal de São Paulo*, die *documenta* und die *Biennale des Jeunes de Paris*. Natürlich wurden von den jeweiligen kommunistischen Entscheidungsträgern nur systemkonforme, politisch neutrale oder

¹²³ Pejič 2009, S. 17

¹²⁴ Piotrowski 2009

zumindest das System nicht kritisierende Kunst toleriert. Dadurch beschränkten sich die Werke auf formale oder inhaltlich flache Aspekte, die sich an der westlichen Moderne orientierten, was für die Besucher der Ausstellungen unspektakulär und nichtsaussagend war und auf öffentliches Desinteresse stiess. Die Kritik fiel dementsprechend schlecht aus, in Presseberichten äusserte man sich skeptisch, nicht selten liess sie die Werke aus dem Osten Europas unbesprochen. Von Zeit zu Zeit erhielt die Kunst aus kommunistischen Staaten einen unbedeutenden Preis oder eine lobende Erwähnung. Doch die Uninspiriertheit der nationalen Beiträge Mitteleuropas liess sich nicht vertuschen, das offizielle Wesen ihrer Kultur und der ideologische Druck liessen keine freie Kunstproduktion zu. Generell war das Verhältnis von administrativem Aufwand und Erfolg der Kunst aus dem Osten unausgewogen. Der absolute Verschluss des eisernen Vorhangs wird anhand der *Documenta* in Kassel deutlich. Trotz nächster Nachbarschaft drängt sich Henry Meyric Hughes das Bild einer halbgeschlossenen Tür in den Westen auf. Nur eine Handvoll Künstler aus der Region durfte sich an der weltweit bedeutendsten Reihe zeitgenössischer Kunst beteiligen und viele von ihnen waren Emigranten, die den Sprung in den Westen geschafft hatten und sich in politischer Sicherheit befanden.¹²⁵ Die politische Frage, ob und welche osteuropäischen Künstler auszustellen seien, stellte sich an der *Manifesta* nicht mehr, die erst 1996 im bereits vereinten Europa zum ersten mal stattfand. Die *Biennale von Paris* war schon in ihrem Konzept offener, und hatte seit 1959 zum Ziel, ein Panorama der jungen internationalen Kunstszenen zu präsentieren. Die Pariser Biennale zeigte innovative Kunst ausserhalb herkömmlicher kommerzieller Kreise und räumte kulturübergreifenden Aktivitäten Platz ein. Im Hinblick auf eine Horizonterweiterung waren die Jahrgänge der Biennalen dann erfolgreich, wenn deren Leitung den professionellen Kuratoren freie Hand gewährte. Ausser der Pariser Biennale im Jahr 1971 waren dies laut Hughes die Biennalen von Venedig 1986-1990.¹²⁶ Achille Bonito Oliva gelang es an der 45. Biennale von Venedig im Jahr 1993, die Stimmung kurz nach dem Fall der Berliner Mauer, dem Zerfall Jugoslawiens und der Tschechoslowakei und den daraus resultierenden Unruhen einzufangen. Das Konzept seiner „Kardinalpunkte der Kunst“ war auf die „[...] drei eng zusammenhängenden kulturellen und politischen Prinzipien

¹²⁵ Hughes 2000, S. 56

¹²⁶ Ebd., S. 55

von Transnationalität, Multikulturalismus und Nomadismus“¹²⁷ aufgebaut. Oliva hatte den Kuratoren der Länderpavillons vorgeschlagen, auch Künstler aus ‚no-pavillon‘ Ländern einzuladen und das künstlerische Nomadentum als vorrangiges Kriterium für die Auswahl der teilnehmenden Künstler zu setzen. Die Länder in den Giardini sollten ihre Pavillons mit Künstlern der postkolonialen Welt teilen, die bei ursprünglicher Territoriumsverteilung des Ausstellungsgeländes nicht vertreten gewesen waren. So sollte unter Beweis gestellt werden, wie die verschiedenen Kulturen, Sprachen und Religionen friedlich miteinander wirken können und wie diese Koexistenz als der wichtigste Faktor zur Förderung des kulturellen Reichtums in der Welt gelten kann. Der tschechische Beitrag kam von František Skála¹²⁸, einem Künstler dessen verspieltem und humoristisch anmutendem Werk der tschechische Kurator Jiří Ševčík erstaunlicherweise „[...] keine globale Sicht der Dinge“ zugesteht. Er verarbeite „[...] Dinge, die er leicht fassen kann“, sei „[...] ironisch und romantisch zugleich“ und hege ein „persönliches Immunsystem gegenüber einer überkultivierten Zivilisation.

Mit Jiří Georg Dokoupil (*1954) war zwar ein Künstler deutsch-tschechischen Ursprungs vertreten, der jedoch schon in seinem 14. Lebensjahr in den Westen ausgewandert war.¹²⁹ Als zweiter, in der Tschechischen Republik lebender Künstler kam Jiří David (*1956) die Ehre zu, an der Biennale von Venedig unter der verbindenden Fahne von *La coesistenza dell'arte* auszustellen. Anhand von (nur) einem Werk präsentierte die neu gegründete Republik mit Jiří David einen seiner bis heute wichtigsten Vertreter Zeitgenössischer Kunst und Mitbegründer der Künstlergruppe Tvrdohlaví.¹³⁰ Einer der Biennale Hauptpunkte der von Lóránd Hegyi kuratierten Ausstellung war es, auf die Kunst aus der Region Mittel- und Ostmitteleuropa aufmerksam zu machen: „Dies war einer der ersten Versuche, einige der widersprüchlichen Spannungen der Kunst dieser Jahre aufzuzeigen, und er machte auch so manche Schwierigkeiten deutlich [...].“¹³¹

¹²⁷ Hegyi 1993, S. 900

¹²⁸ Kat. Venedig 1993, S. 157

¹²⁹ Jiří Georg Dokoupil, *Jongleure*, 1991, Russ auf Leinwand / *Orchester*, 1991, Russ auf Leinwand.

¹³⁰ Jiří David, *Plasma*, 1993, Mischtechnik auf Leinwand.

¹³¹ Hughes 2000, S. 58

4.4 Die Problematik der geografischen Grenzen

Die Bemühungen von Organisatoren und Ausstellungsmachern, einen Diskurs über die Ost-West Grenze hinweg herzustellen, waren jede für sich beachtenswert. Sie waren mit grossem Einsatz und diplomatischen Verhandlungen verbunden und ausser diesen wenigen Berührungspunkten gab es kaum ein Fenster im Eisernen Vorhang, das die andere Seite gezeigt hätte. Und doch darf dabei der kritische Blick auf die Verhältnisse zwischen Ausstellern, Ort und Ausgestelltem nicht fehlen. Denn die politische, und nicht die künstlerische Situation, gab Zeit und Art der Beziehungen vor: „Bis in die achtziger Jahre wurde Zeitgenössische Kunst aus den Ländern Mittel- und Osteuropas im Westen vor allem durch Gruppenausstellungen bekannt, die vom Absenderland zusammengestellt wurden und deren Finanzierung auf wechselseitigen Vereinbarungen im Rahmen bilateraler kultureller Austauschabkommen mit den Gastländern im Westen beruhte. Das Problem der meisten dieser Ausstellungen lag darin, dass sie vor allem die ästhetischen (mehr noch als die ideologischen) Einstellungen der Bürokratie sowie die Eigeninteressen jener Personen widerspiegeln, die in den Künstlerverbänden das Sagen hatten; dazu kamen noch die üblichen Erwägungen bezüglich der nationalen Selbstdarstellung sowie (im Falle von Bundesstaaten wie Jugoslawien und der Tschechoslowakei) der geographischen Ausgewogenheit.“¹³² Aus wirtschaftlichen Gründen gingen Ausstellungen gleich durch mehrere Städte. Vermittelnden Aspekten, ob der Veranstaltungsort für die betreffende Ausstellung geeignet, oder das Gezeigte für das ansässige Publikum von Relevanz war, wurden wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die kleine Anzahl an Präsentationen osteuropäischer Kunst im Westen oder die noch selteneren Möglichkeiten, im Osten Kunst aus dem Westen zu sehen, liess aber kaum Vergleiche zu. Dem Publikum wurde nur wenig Stoff zur Meinungsbildung geboten. Da die Rezeption Zeitgenössischer Kunst aber vor allem durch das Medium der Ausstellung geschieht, entfalten politische und finanzielle Verbindungen innerhalb der Organisation und Präsentation von Kunst um so stärker ihre Wirkung. Die Ausstellung wird Teil eines Machtsystems, das Abhängigkeiten offen legt, darüber was wo gezeigt wird und von wem: „However, an exhibition, understood as a form of presentation, is never neutral in the context of the

¹³² Hughes 2000, S. 53

tension between the centre and the ‚periphery‘.“¹³³ Piotr Piotrowski weist darauf hin, dass jede Ausstellung ein System von Kräften in sich trägt, das durchschaut werden muss, sofern man die Beziehungen zwischen ost- und westeuropäischer Kunstrezeption verstehen will. In Bezug auf die Rekonstruktion der Kunstgeschichte Mittelosteuropas sollte dieser Tatsache Achtung getragen werden.

Mit dem Wunsch, vom Westen verstanden zu werden, ist ein weiteres Problem verknüpft. Das Bestreben osteuropäischer Künstler, im und für den Westen präsent zu sein ging einher mit der Negierung ihrer Andersartigkeit: „This desire underpinned their resistance to any effort aimed at accentuating geographic, historic or contextual differences between ‚us‘ and ‚them‘, especially in the cultural fields.“¹³⁴ Die Kunst als Ausdrucksmittel, oder anders gesagt, als künstlerische Sprache wird jedoch von Innen und von Aussen verschieden wahrgenommen. In der festen Überzeugung tschechischer Künstler oppositioneller Gesinnung, eigentlich zum Westen zu gehören, wiegten sie sich im Glauben, in ihrer Kunst eine westliche, allgemeingültige Sprache zu verwenden. Innerhalb des sozialistischen Systems stellte diese Sprache gleichzeitig eine verbindende Waffe der Künstler gegen den Zwang zur offiziellen Staatskunst dar. Die Kultur dieses Teils des Kontinents konnte als defensive Strategie funktionieren gegen die totalitäre Unterdrückung, weil sie „[...] absoluten Charakter“ hatte. Piotr Piotrowski bezeichnet sie als ahistorische Konstruktion: „It gave East European intellectuals a sphere within which they could create an identity through integration with the European universe of values.“¹³⁵ Die junge Generation der Tschechoslowakei versuchte in einer internationalen Sprache zu kommunizieren. In der nationalen künstlerischen Tradition war das für sie nichts besonderes, hatte die Tschechische Republik vor der russischen Okkupation immer zum Westen gehört. Doch die Jahre der Isolation hatten Spuren hinterlassen: „[...] they are referring to a different reality than Western artists. Czech artists have different traditions and experiences. [...] Therefore there are differences between Western and Czech art, no matter whether artists are using the same art language“. Jiří und Jana Ševčík sehen die spezifisch tschechischen Unterschiede in „[...] introversion, temper, spiritual tendencies, a small, internal scale, feelings of anxiety, little self-confidence“¹³⁶. Eine derartige Beschreibung der aktuellen Kunst konnte tatsächlich

¹³³ Piotrowski 2009, S. 15

¹³⁴ Piotrowski 2009, S. 12

¹³⁵ Ebd., S. 29

¹³⁶ Ševčík 1995, S. 75

nicht auf die 1980- und 1990er Jahre der westeuropäischen Kunst angewendet werden. Der künstlerische Ausdruck war also ein anderer im Osten als im Westen, bestimmt durch den jahrzehntelangen Verschluss der Grenze: „Die Kultur dieser Region ist einfach anders und wird von anderen, ganz eigenen Gesetzen bestimmt.“¹³⁷ Obwohl Künstler östlich des Eisernen Vorhangs dies nicht wahrhaben wollten, unterschied sich die Selbstwahrnehmung der westlich orientierten Kunst im kommunistischen Teil Europas in hohem Mass von der Wahrnehmung derselben Kunst im Westen. Piotrowski zieht für dieses Phänomen das Konzept von ‚Peripherie‘ und ‚Zentrum‘ zu Hilfe, das wiederum mit Machtstrukturen in Verbindung steht und kommt dabei auf die Quintessenz eines Artikels des polnischen Kritikers Miecyslaw Porebski zu sprechen: „Those perceptions rely on different languages, have access to different knowledge and, above all, have different historic frames of reference. We describe the history of local art differently in the ‚peripheries‘ from how it is described in the ‚centre‘.“¹³⁸ In dieser Situation stellt sich die Frage, wie die Kunst Osteuropas für den Westen übersetzt werden kann, ohne ihre Andersartigkeit und Authentizität zu verlieren: „A language is a sensitive instrument, one that gives most profound expression of the *genius loci* that manifests the artistic identity of a particular place.“¹³⁹ Piotrowski sieht im Hervorheben der Unterschiede die Chance der ‚Peripherie‘, eine eigene Stärke zu entwickeln, da die hierarchische Einprägung geografischer Grenzen auf diese Weise untergraben werde: „Because of that, language can function as a point of departure for reconstruction of the current art geography.“¹⁴⁰ Die Übersetzbarkeit von osteuropäischer Kunst ist eine heikle Angelegenheit, bei der sich die Kunsthistoriker und Kritiker der Gefahr einer möglichen Diskriminierung der osteuropäischen Sprache in der Kunst bewusst sein müssen. Denn für die Künstler dieser Region besteht zum Ausgangspunkt keine Notwendigkeit, ihre kreative Ausdrucksweise für ein besseres Verständnis im Westen zu erklären. Ebenso ist es schwierig, diese Kunst in einer Form zu interpretieren, die sich von den in der Untersuchung westlicher Kunst etablierten Deutungsklischees löst: „Das Problem ist also, dass es uns schwerfällt, Kunst aus dem östlichen Zentraleuropa anders zu betrachten als westliche Kunst, weil beide sich zu ähneln

¹³⁷ Piotrowski 2009, S. 403

¹³⁸ Piotrowski 2009, S. 14; Miecyslaw Porebski: Absences polonaises, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, XII, 1983.

¹³⁹ Ebd., S. 13

¹⁴⁰ Ebd.

scheinen. Und doch drückte die Kunst aus dem Osten andere Probleme aus.“¹⁴¹ Der Stolperstein, der sich mit der Zeit zwischen den beiden ‚Europas‘ bemerkbar gemacht hat, betrifft das Aufeinanderprallen von zwei scheinbar inkompatiblen Konzepten. Der Osten orientiert sich an historisch kunstformenden Prozessen, während die Vorstellung des Westens an geografischen Grenzen festhält. Um ein gegenseitiges Verständnis zu erreichen ist es nötig, diese beiden Denkmodelle bewusst umzugestalten: „Perhaps we should retire the concept of the periphery altogether and instead use that of the margin.“¹⁴² Nicht mehr von ‚Peripherie‘ sondern von Randgebieten mit eigener Autonomie zu sprechen bedeutet, diesen Regionen laut Piotrowski eine aktivere Rolle zuzugestehen. Der Rand als eigenständige Zone kann das Zentrum beeinflussen, oder Dinge sichtbar machen, die von der Mitte aus nicht zu sehen sind. Es ist durchaus anzunehmen, dass es die Verbindung von geografischem und kunsthistorischem Konzept sowohl Zentren als auch Randgebieten erlaubt, ihre Eigenarten zu kultivieren, während sie miteinander in Verbindung stehen. Die verschiedenen Sprachen der Kunst Osteuropas mit ihren lokalen Charakteristika und spezifischen Qualitäten würden so auch vom Zentrum anerkannt. Traditionen müssten in den mittelosteuropäischen Staaten nach der Öffnung der Grenzen nicht verweigert werden, sondern könnten einen aktiven Teil einnehmen in der Suche nach ihrer Identität: „Traditions, especially those that run deep, played and still play an active role in forming art’s identity.“¹⁴³ Nähme die osteuropäische Kunst aktiv das Erbe ihrer Kultur in der neuen Phase der Selbstfindung zu Hilfe, ohne auf die westliche Sicht der geografischen Grenzen des letzten Jahrhunderts Rücksicht zu nehmen, so würden sich diese Gepflogenheiten schnell als Brücken zwischen dem Osten und Westen Europas offenbaren: „Tradition or its lack can be part of the frame. So can a desire for tradition, the search for it, especially within the sphere of universalizing.“¹⁴⁴ Leider haben die 1990er Jahre gezeigt, dass kaum eine Suche nach historisch verbindendem Boden in der Kunst stattgefunden hat. Die lokalen Besonderheiten wurden der Suche nach Universalismus geopfert. Es ist deutlich geworden, dass immer noch der räumliche, geografische Charakter die Beziehungen zwischen Ost- und Westeuropa prägt, was ein Ungleichgewicht der Kräfte zur Folge hat: „However, the relationship between the

¹⁴¹ Kowalczyk 2009, S. 37

¹⁴² Piotrowski 2009, S. 29

¹⁴³ Ebd., S. 27

¹⁴⁴ Ebd., S. 28

East and the West, or, more precisely, between Central Europe and Western Europe in the 1990s had a geographic or spatial character. Space is never transparent; it signifies.“¹⁴⁵ Einen Ansatz, dieses Problem zu lösen, bringt Irit Rogoff in *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*¹⁴⁶ (London/New York 2000). Sie schlägt eine kritische Geografie vor, wie sie im Kontext von anderen Diskursen wie im Feminismus, in Studien über Post-Kolonialismus oder in der Psychoanalyse angewandt wurden. Diese könnte nützlich sein, um die verschiedenen Machtbezüge aufzudecken und zu dekonstruieren, die im Raum des sich vereinigenden Europas enthalten sind. Bojana Pejić, die Kuratorin der Ausstellung Gender Check (Wien/Warschau 2009/2010) stellt jedoch mit Bedauern fest, dass das Wissen um die Diversität von Kunsträumen nicht zwangsläufig einen neuen Ansatz hervorbringen muss. Zwar scheinen sich die meisten Kunsthistoriker bewusst zu sein, „[...] dass das Verfassen von Kunstgeschichte keine geografisch neutrale Angelegenheit ist. Paradoxerweise gelingt es Ihnen dennoch, ‚unsere‘ Kunstgeschichten mithilfe einer Methode des ‚strategischen Universalismus‘ umzuschreiben. Mit anderen Worten, zahlreiche Erzählungen über osteuropäische Kunst bevorzugen das modernistische Konzept einer Autonomie der Kunst, des Selbstausdrucks und der künstlerischen Subjektivität.“¹⁴⁷ Die Zeitgenössische Kunst in den postkommunistischen Ländern und ihre Position im internationalen Kontext reflektiert auch Boris Groys in *Back from the Future* (Bozen 2001). Er geht von der Prämisse aus, dass osteuropäische Kunst auf kontextuellen Strategien basiert und wirft die Frage auf, ob sie in der Lage sei, die charakteristischen Merkmale des eigenen Kontexts zu thematisieren. Groys kommt zum Schluss, dass „[...] die wahre Besonderheit Osteuropas auf nichts anderem beruhen kann als auf seiner kommunistischen Vergangenheit.“¹⁴⁸ Nicht für alle Kunsthistoriker ist die Frage nach den Unterschieden zwischen Ost und West ganz so klar zu beantworten. Als einer ihrer Hauptprotagonisten sieht Jiří Ševčík die tschechische Kunstszene am Ende der 1990er Jahre noch immer auf der Suche: „Wir begegnen jetzt Zeiten einer ‚intensiven Unwissenheit‘ in Bezug auf diese Ost-West Besonderheiten.“¹⁴⁹

¹⁴⁵ Ebd., S. 15

¹⁴⁶ Rogoff 2000, S. 14 - 35

¹⁴⁷ Pejić 2009, S. 18

¹⁴⁸ Groys 2001, S. 10

¹⁴⁹ Ševčík 2000, S. 63

4.5 Grenzöffnung und ‚Post-Communist Hangover‘ der 1990er Jahre

Es bleibt beachtenswert, dass der Westen während der ganzen Zeit des Eisernen Vorhangs kein grosses Interesse hatte, Ausstellungen mit Kunst aus der Region zu organisieren. Doch nach 1989 änderte sich die Einstellung. In der ersten Zeit nach der Wende war die Aufmerksamkeit gegenüber dem kulturellen Stand jenseits der Grenze gross: „Mit der allmählichen Lockerung der politischen und gesellschaftlichen Atmosphäre trat der Liberalismus auch in der Kunst ein. Der Informationsfluss wurde beschleunigt, das Reisen wurde ermöglicht, man konnte Kontakte pflegen und an internationalen Ausstellungen teilnehmen.“¹⁵⁰ Es wurden Vergleiche von Ost- und Westkunst angestellt und Künftler austauschte organisiert. Im Westen war man neugierig darauf, was die neuen Nachbarländer zu bieten hatten. Tschechische Kunstschaaffende präsentierte man als Kunst im nationalen Kontext, als ost- oder mitteleuropäische Kunst zusammen mit Vertretern aus der Slowakei, Polen, Ungarn, Bulgarien und Staaten aus dem ehemaligen Sowjet-Russland oder räumte einzelnen Künstlern Soloausstellungen ein.¹⁵¹ Schnell und ohne grosse Schwierigkeiten kamen die Künstlerinnen und Künstler zu Stipendien und Studienaufenthalten in der ganzen Welt. Nach jahrzehntelangem Schaffen innerhalb der eigenen Grenzen wurden die Kunstschaaffenden aus dem ehemaligen Ostblock an Messen eingeladen, an internationale Ausstellungen und Kongresse. Unmittelbar mit dem Zusammenbruch des Regimes und der plötzlichen Befreiung von allen psychischen und physischen Zwängen des alten Systems streckten sich aus dem Westen die Hände des Kunstmarktes über die Grenzen und griffen nach den Individuen, welche sich jetzt nicht mehr im Schoss der einheitlichen Masse wiegen konnten und wollten. In der ersten nachrevolutionären Zeit wurden die tschechischen Kunstschaaffenden noch bewahrt vor dem Flug oder Fall ihres freien Willens. Der westliche Kapitalismus füllte das klaffende Loch durch vermeintlich frisch gewonnene Freiheit und hüllte die

¹⁵⁰ Rusnáková 2000, S. 226

¹⁵¹ Repräsentation tschechischer Kunst in internationalen Ausstellungen (ohne Biennalen): *Beitrag zum Glück*, München, 1991; *Sirup. Junge Kunst aus der Tschechoslowakei*, München 1992; *Czech and Slovak Art*, Paris, 1992; *Second Exit*, Aachen, 1993; *Dialog zweier Generationen. Situation Prag*, Hamburg, 1993; *Distant Voices*, London, 1994; *After The Spring*, Sydney, 1994; *A New Europe*, Venedig, 1995; *Urbane Legenden*, Baden – Baden, 1996; *Post Security*, Salzburg, 1993; *Silent Voices. Tschechische Kunst der 90er Jahre*, Budapest, 1997; *Neue Tschechische Kunst*, Konstanz, 1997; *Sensibilities*, London, 1998; *Aspekte – Positionen. 50 Jahre mitteleuropäischer Kunst 1949 – 1999*, Mailand/Wien/Budapest/Barcelona/Southampton; Roland Feldman Gallery, New York: Werke in Gruppenausstellungen von Thomas Ruller (*Performance, Video, Film*, 1992), Milena Dopitová und David Černý (*You Must Remember This*, 1994).

Künstler, die gefördert wurden und sich zur Repräsentation ihrer Nation zu eignen schienen, vorerst in eine Wolke von Erfolg und Genuss am Verlangen der Welt nach ihrem Werk – bis sich dieses Interesse gegen Ende der 1990er Jahre wieder verminderte.

Interessanterweise war unter den Oststaaten ein gesteigertes Zusammengehörigkeitsgefühl zu beobachten. Trotz der ganz unterschiedlichen Färbungen ihrer politischen Vergangenheit und obwohl sie auch untereinander selten in regelmässigem Kontakt gestanden hatten, schien im Nachhinein eine Art gemeinschaftliches Bewusstsein für die Parameter aufzuflammen, die sie geteilt hatten: „Strikte Beschränkungen des Privateigentums und der kapitalistischen Produktionsweise, die führende Rolle der Kommunistischen Partei und ihre de-facto-Identität mit dem Staatsapparat, unmittelbare ideologische Kontrolle der Öffentlichkeit (einschliesslich der Medien, des Erziehungswesens, der Kulturinstitutionen und so weiter), zentralisierte Programme für Wohlfahrt und Gesundheitsfürsorge – all das waren Züge des gemeinsamen sozialistischen Systems. Was die kulturellen Unterschiede betraf, so haben diese Differenzen seit dem Zusammenbruch zunehmend an Bedeutung verloren, während die Ähnlichkeiten und Bezüge wichtiger geworden sind.“¹⁵² Die neunziger Jahre boten in vielerlei Hinsicht eine Fülle ungeahnter Möglichkeiten „[...] wobei die alten Fragen nationaler oder regionaler Bindungen – ob politischer oder künstlerischer Natur – hinter solche der persönlichen Identität oder gemeinschaftlicher Anstrengungen zurücktraten.“¹⁵³ Die Bedingungen unter denen Kunst produziert, vertrieben und konsumiert wurde, hatten sich vollkommen gewandelt. Die Künstler der ehemaligen kommunistischen Staaten übernahmen rasch die Ausdrucksformen des Westens: „Sie überschritten die Grenze der traditionellen Genres, schufen Assemblagen, Objekte, Environments, Konzeptarbeiten, sie gingen zu Happenings und zur Aktionskunst über, in der rein ästhetische Aspekte von sozialen verdrängt wurden.“¹⁵⁴

Katarína Rusnáková zufolge bildete der Neokonzeptualismus die vitale Tendenz, der die Einflüsse von Pop Art, Minimal Art und konzeptuellen Kunst mit den neuen Medien (Video, Elektronische Kunst) synkretisch verband: „Zu den typischen Instrumenten gehört die Appropriation, eine Aneignung der (warenartigen) Produkte

¹⁵² Badovinac/Misiano/Zabel 2008, S. 8

¹⁵³ Hughes 2000, S. 58

¹⁵⁴ Rusnáková 2000, S. 226

zum Zweck ambivalenter Aussagen, die ironisch und kritisch die aktuellen Probleme des soziokulturellen Kontextes reflektieren.“¹⁵⁵ Was wie die Erläuterung westlicher Kunst klingt, war im Grunde ein Herantasten an die Form und Ästhetik der Zeitgenössischen Kunst der ‚Zentren‘. Gemäss Peter Schjeldahl mussten die Künstler Osteuropas erst die Sprache der Kunst des Westens lernen, bevor sie diesem etwas ‚neues‘ in westlichem Sinn geben konnten.¹⁵⁶ Die Adaption von Form und Inhalt bestehender westlicher Kunst konnte aber nicht genügen und wurde in ihrer Glaubwürdigkeit schnell angezweifelt. Jiří David, der an der Biennale von Venedig 1993 ausstellte¹⁵⁷, wurde eben wegen des internationalen Charakters seiner Kunst von Jana und Jiří Ševčík kritisiert, in seiner Fragmentierung der Sprache bediene er sich banaler Klischees und überbenutzter Symbole. František Skála, ebenfalls mit einem Beitrag an der Biennale vertreten¹⁵⁸, fehle wiederum die globale Sicht der Dinge.¹⁵⁹ In der tschechischen Kunst der 1990er Jahre liess sich ein exzessiver Gebrauch verschiedenster Sprachen feststellen, und ein ebenso grosser Wandel derselben. Nach dem Fall der Mauer mussten sich diese Länder in einen Findungsprozess nach ihrer Identität begeben, was deutliche Schwierigkeiten verursachte. So viele Jahre unter totalitären System hinterliessen in der Mentalität der Gesellschaft schmerzhaft Reminiszenzen, die nicht von einem Tag auf den anderen zu überwinden waren. So stellte Rusnáková fest: „Fragen wie Identitätskrise, psychische Probleme des Individuums und seiner Interaktion mit dem Anderen sind immer wiederkehrende Themen in den Werken von mitteleuropäischen Künstlern.“¹⁶⁰ Der Fall des totalitären Systems rief nach der ersten Euphorie tiefe Frustration auf beiden Seiten hervor. Diese depressive Stimmung und einen Mangel an Energie bezeichnet Jiří Ševčík als „post-communist hangover“ und „post-totalitarian blues“.¹⁶¹ Die plötzliche Abwesenheit des sozialistischen Kontrollorgans bedeutete ausser persönlicher Meinungsfreiheit auch einen Verlust der gewohnten Strukturen und Grenzen. Die Mitglieder der halboffiziellen Kunstszene in der kommunistischen Ära fanden nicht selten ihre Motivation darin, dass sie sich gegen das Regime richteten. Staat und Inoffizielle bedingten sich im Kampf. Das

¹⁵⁵ Ebd., S. 233

¹⁵⁶ Piotrowski 2009, S. 13: Peter Schjeldahl, *Polskie haiku* (engl. The Polish Haiku), in: *Mirosław Bałka*, Warsaw 1993, S. 17.

¹⁵⁷ Kat. Venezia 1993, S. 902, 916, 913

¹⁵⁸ Ebd. S. 157

¹⁵⁹ Ševčík 1995, S. 73

¹⁶⁰ Rusnáková 2000, S.67

¹⁶¹ Ševčík 1995, S. 72

gemeinsame Feindbild existierte nun nicht mehr, was manchem Künstler den Sinn und Zweck seiner Produktivität erschwerte: „Some Czech artists were dependent on our closed situation, and it is difficult for them to find their own identity now that the enemy has disappeared. They have lost their motivation to work.“¹⁶²

Gesellschaftliche Probleme, die in äusseren Bedingungen begründet lagen, verschoben sich in eine innere, private Sphäre: „We feel a threat from internal insecurity and instability. We do not know where to find support when the fundamental problems of our lives are now uncertain. We do not know how to react.“¹⁶³ Eine mögliche Reaktion, um die Identität zu wahren, lag in der Selbstverteidigung, indem man sich gegen alles Neue aus dem Westen verschloss und künstlich erstellte nationale Kriterien propagierte: „Die ‚Restprobleme‘ – die Traditionalismen, Historismen, die historischen Mythen und Nationalismen, die schwer überwindbaren Motive und Modelle – sind eine grosse Last, die die Rekonstruktion der Bilder von uns selbst beeinflussen.“¹⁶⁴ Der Rückzug in eine innere Sphäre, ein Überbleibsel der inoffiziellen Kunst der 1970er und 1980er Jahre, bot eine weitere Strategie, um mit dem Überfluss an Eindrücken, Erwartungen und Möglichkeiten umzugehen: „Escape by artists to internal spheres and laments over the outside world are special versions of the romantic reaction first seen in unofficial society in the past. A state of insecurity, undefined identity, and illusory borders are typical characteristics of Czech art from the young generation.“¹⁶⁵ Eine der Positionen, die an der Rekonstruktion der Identität ohne Affekte und ausserhalb der Verteidigungsprogramme der nationalen Spezifika arbeitete, war Milena Dopitová, auf die in einem späteren Kapitel eingegangen wird. Die einzige weibliche Künstlerin der Gruppe Pondělí war an einer „[...] Identität als soziales Problem, als veröffentlichte Intimität und offene Situation der Wahl interessiert, die zwischen dem Andauern und einer Wandlung entscheidet.“ (*Ich rechne nicht mit meiner Verwandlung*, Abb. 60, versus *Hab keine Angst vor dem grossen Schritt*, Abb. 58)¹⁶⁶ Ansonsten kann man als Merkmale der tschechischen Kunst der 1990er Jahre laut Jiří und Jana Ševčík eine allgemeine Entpolitisierung, eine Verengung des Kontextes, die Flucht in die Intimität der Alltäglichkeit, ein Gefühl der Freiheit ohne

¹⁶² Ebd., S. 73

¹⁶³ Ševčík 1995, S. 72 - 73

¹⁶⁴ Ševčík 2000, S. 254

¹⁶⁵ Ševčík 1995, S. 76

¹⁶⁶ Ševčík 2000, S. 253

Verpflichtungen und Traumata aus der alten politischen Situation feststellen.¹⁶⁷ Die Erneuerung der Kunst in einem aktiven politischen Kontext sah Ševčík zu Ende dieses Jahrzehnts noch als schwierig an. Doch die Suche nach der eigenen Identität musste zwangsläufig mit einer anfänglichen Orientierungslosigkeit einhergehen. Sowohl der tschechischen Gesellschaft, als auch der Positionierung einer neuen, jungen Kunst standen noch ein langes Stück Weg bevor: „Many people in today’s Czech Republic have faith in liberal economic transformation, but art is signalling the possibility that mistakes maybe made along the way.“¹⁶⁸

5. Ausstellungen tschechischer Kunst im Westen

Der Präsentation der inoffiziellen Bildenden Künstler in der Ausstellung *Beschreibung eines Kampfes* im Jahr 1989 folgten in den nächsten Jahren einige bedeutende des aktuellen Schaffens sowohl in der Tschechischen Republik wie auch im Ausland. Die damals jungen Künstler der *Konfrontace* traten vorerst als Hintergrund der neuen Generation auf. In vielen Fällen konnte man aber bald auch bei ihnen eine Verjüngung der Werke feststellen, die dem neuen Zeitgeist entsprach. In den Präsentationen der aktuellen Kunstproduktion nach der Wende überschritt man nicht nur die Grenze zum Westen innerhalb der eigenen Kunst, sondern warf damit gleichzeitig Fragen betreffend der Grenze zwischen Ost- und Westkunst auf. Die Kuratoren überraschten mit Werken junger tschechischer Künstler (*Pondělí*), die direkt an die westliche Vorstellung von aktueller Kunst anzuknüpfen versuchten.

Sirup (1992): Eine Brücke über die Grenze hinweg

Eine der Plattformen, auf denen tschechische Tendenzen in ihrer frischen nachrevolutionären Form im Ausland präsentiert wurden, war 1992 ein Projekt mit dem Titel *Sirup. Junge Kunst aus der Tschechoslowakei*¹⁶⁹ im Bayerischen Pasingen. In seinen Grussworten lobte der Bayerische Staatsminister und Schirmherr der Veranstaltung, Dr. Thomas Goppel, den künstlerischen Austausch zwischen den beiden Ländern. Die Kunst erfülle, so Goppel, eine Vorreiterfunktion

¹⁶⁷ Ebd., S. 253

¹⁶⁸ Ševčík 1995, S. 76

¹⁶⁹ Kat. Praha 1992: Milena Dopitová (*1963), Pavel Humhal (*1965), Petr Lysáček (*1961), Michal Nesázal (*1963), Petr Písařík (*1968), Filip Turek (*1968), Jiří Kovanda (*1953), Julius Koller (*1939), Peter Rónai (*1953).

für eine erfolgreiche Zusammenarbeit in Politik und Wirtschaft zwischen Ost und West. Schon immer habe es tiefe, die Völker verbindende Traditionen und Berührungspunkte zwischen den europäischen Regionen Bayern und der Tschechoslowakei gegeben.¹⁷⁰ Von Anfang an lag die Betonung auf der verbindenden Funktion der Kunst als Brücke zwischen zwei benachbarten Gebieten, deren Grenze aber noch nicht direkt überschritten werden konnte.

Ein erster Aufsatz der Kuratorin Hilke Möller über die Vergangenheit der Tschechoslowakei unter dem Titel *Eine grossartige Chance für Europa*¹⁷¹ sollte dem westlichen Betrachter den Zugang zur präsentierten Kunst über das historische Verständnis erleichtern. In ihrem zweiten Beitrag beschreibt Möller in einem kurzen Erlebnisbericht das erste Treffen mit ihren tschechischen Partnern von deutscher Seite her. Der Text *Eindrücke einer Reise nach Prag* offenbart ihre Erwartung eines exotischen Abenteuers. Vorausgehende Ängste und die an den Tag gelegte Vorsicht bei der Kataloggestaltung seien durchaus begründet gewesen: „Der Satz eines deutschen Textes trifft tschechische Empfindlichkeiten,“¹⁷² erinnert sich Möller.

An der Brücke über die Grenze wurde also noch gebaut. Sie liess sich zwar schon ungehindert überqueren, doch mussten selbst diejenigen Besucher auf ihre Schritte achten, die auf ein Überwinden dieser Grenze abzielten. Die besagte Empfindlichkeit war von Seiten der Deutschen zwar schwer nachzuvollziehen, „[...] aber wir müssen lernen, mit diesem Schwanken zwischen Sehnsucht nach dem Westen und Angst vor dem Westen umzugehen.“¹⁷³ Die gute Absicht und die Vorteile einer Brücke wurden zwar von beiden Partnern befürwortet und gewünscht. Ihre Entstehung trieben beide Beteiligten voran, die Spielregeln aber setzte der Westen fest. Diese einseitige Orientierung und die Sensibilität der Künstler aus dem ehemaligen Ostblock betonten auch die tschechischen Kuratoren. Unter dem Titel *Die Therapie in einer schweren kulturellen Situation*¹⁷⁴ verdeutlichen Jana und Jiří Ševčík die Schwierigkeiten und Probleme einer Künstlergemeinschaft, die im Begriff war, aus dem Untergrund einer unkommerziellen Kunstproduktion in ein „[...] globalisiertes Kommunikationssystem“ überzutreten. Während sich die tschechischen Künstler nach westlicher Meinung „[...] ihrer Freiheit noch versichern, ihre Grenzen, ihre neue

¹⁷⁰ Goppel, T., in Kat. Ausst. München 1992, S. 3

¹⁷¹ Möller 1992, zitiert nach Helmut Schmidt, in: *DIE ZEIT*, 31. Januar 1991.

¹⁷² Möller 1992/a

¹⁷³ Ebd., S. 4

¹⁷⁴ Ševčík 1992, S. 5

Rolle ausprobieren [...]“¹⁷⁵ mussten, lag aus östlicher Perspektive gemäss Jiří Ševčík die Problematik darin, sich im neuen System des Kunstmarkts zurechtzufinden: „Niemanden hat bisher der Druck der Produktion gefährdet, die Aggressivität der Produktion und das Übermass von Bildern.“¹⁷⁶

Second Exit (1993): Niederreißen der Mauern

Im Frühling 1993 wurde in Aachen die Gruppenausstellung *Zweiter Ausgang. Second Exit. Tschechische und Slowakische Künstler. Eine Ausstellung* ¹⁷⁷ gezeigt. Schon in den einleitenden Worten des Kuratorenpaars Jana und Jiří Ševčík wurde deutlich, dass der problematische Gegenstand dieser Ausstellung im Vergleich zu *Sirup* nicht mehr in der nationalen Abgrenzung gegen Aussen, sondern vor allem in der Positionierung der unterschiedlichen Generationen im inneren Kreis der eigenen Kunstproduktion angesiedelt war: „Angesichts des stärker und stärker schwankenden Selbstverständnisses der Künstler und ihrer Apologeten in der Tschechoslowakei damals wurde es mir mühsam, das Konzept einer Ausstellung zu entwerfen und eine Auswahl von Werken im Zusammenhang zu sehen. Im Streit, in den ich mit mir selbst und meinen Gesprächspartnern geriet, trat plötzlich ein Generationenkonflikt in den Vordergrund. Er schien nicht zu lösen und so bleibt diese Ausstellung ein Entwurf nach vorn, in dem – sozusagen die Kinder sich der Aufmerksamkeit ihrer Grossväter versichern, aber die ihrer Väter missachten.“¹⁷⁸ Jana und Jiří Ševčík hatten zu diesem Zeitpunkt am nationalen Charakter von Ausstellungsprojekten zu zweifeln begonnen, sie würden ihrer Meinung nach nur „[...] die Macht der idealisierten Bedeutungen, die dualistische Ideologie von Gut und Böse untermauern.“¹⁷⁹ Sinnvoller als ein Zementieren der heimatlichen Grenzen sei es, zu zeigen, „[...] wie sich die Betonungen mit der neuen Wirklichkeit verschoben haben und wie die Teile des neuen Ganzen angeordnet sind.“¹⁸⁰

Unvoreingenommen und fast unangetastet von den künstlerischen Problemen zu Zeiten des Kommunismus, war es jetzt eben die Generation *Pondělí*, die direkt und energisch mit neuer Kunst gegen Aussen trat. Vier Jahre zuvor noch als suchende Sprösslinge im Schatten der *Tvrdohlaví* präsentiert, wurden sie jetzt von denselben

¹⁷⁵ Möller 1992/a, S. 4 – 5

¹⁷⁶ Ševčík 1992, S. 5

¹⁷⁷ Kat. Aachen 1993

¹⁷⁸ Ebd., S. 2

¹⁷⁹ Ševčík 1993, S. 4

¹⁸⁰ Ebd., S. 5

Kuratoren als fester Bestandteil des Programms und als Repräsentanten tschechischer Zeitgenössischer Kunst vorgeführt. Das Kuratorenpaar Ševčík sah im gemeinsamen Auftritt der beiden Generationen eine wertvolle Qualität in der „[...] Fähigkeit, die Sachlage intellektuell zu reflektieren“. [...] 'ausserhalb stehen' und 'drinnen sein' sind als Pole verbunden.“¹⁸¹ Standen die *Tvrdohlaví* ganz in der Tradition osteuropäischer Kunst einer Neigung zur mystischen Betrachtungsweise nahe, war *Pondělí* um eine soziale Verständigung bemüht, was wiederum der aktuellen westlichen Kunstauffassung entsprach. Einen einfachen Standpunkt hatte gemäss Jana und Jiří Ševčík keine der beiden Gruppierungen: „Beide ringen um Authentizität, Originalität und Tradition.“¹⁸²

Trotz der erfrischenden Kraft ihrer Aussage wurde das Bestreben der Jungen, die Beziehung zur Tradition umzuorganisieren, in der Schau *Zweiter Ausgang. Second Exit. Tschechische und Slowakische Künstler* jedoch auch als Anstrengung empfunden. Die Vertreter der zeitgenössischen tschechischen und slowakischen Kunst hätten in einem „Prozess der Selbstregeneration“¹⁸³ ihre Erfahrungen neu organisiert. Aus dem Aggregat der Ausstellung ging hervor, dass „[...] die ‚nicht-örtliche Verbindung‘ voneinander entfernter Bedeutungen zu den Grundprinzipien der Syntax der Sprache der jungen Generation gehört, besonders derjenigen, denen es um eine soziale Verständigung geht. Die nicht-örtlichen Verbindungen sind eine Annäherung an die Dinge, nicht nach Tradition und Lage, sondern nach der Energie der Bedeutungen, die gegenwärtig erforderlich sind.“¹⁸⁴ Der Umgang mit der Grenze bestand im radikalen „Niederreißen der Mauern“¹⁸⁵ entspringend aus dem „[...] Bedürfnis, sich selbst zu akzeptieren ohne Aggressivität und negative Definition.“¹⁸⁶ Mit diesem energischen Schritt nach vorn fanden die tschechische und slowakische Kunst der 1990er Jahre einen neuen Zugang zur Dualität Innen-Aussen: „Es wird dabei die Beziehung zum Intimen sowie zum Gemeinsamen thematisiert, ebenso wie die Beziehung zum Transzendenten und zum ‚jetzt‘ und ‚da‘.“¹⁸⁷ Der Ausgangspunkt zum Erfahren der Realität steckte in der Wahrnehmung der eigenen

¹⁸¹ Ševčík 1993, S. 7

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd., S. 10

¹⁸⁴ Ebd., S. 7 – 8

¹⁸⁵ Ebd., S. 8

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd., S. 10

Individualität und schaffte die Voraussetzung zur Verbindung mit seinen Mitmenschen und zum Verständnis der neuen Welt.

6. Selbstreflexive Ausstellungen innerhalb der eigenen Grenzen

Sich der schwer fassbaren Stimmung bewusst, stellten die Kuratoren in der ersten Zeit nach der Samtenen Revolution den Kunstschaffenden freien Raum zur Verfügung, in gespannter Erwartung, was wohl passiert. Die Organisierenden traten abwartend zurück, liessen eher geschehen, als eine fixe Idee um jeden Preis durchsetzen zu wollen. Sie gaben also selten ausgearbeitete, strikte Konzepte vor. Es ging ihnen nicht bloss darum, gedankliche Konstrukte mit Material sichtbar zu machen und ihre Rechtfertigung durch die ausgewählten Werke bestätigen zu lassen.

***Nová intimita* (1991): Das Private wird öffentlich**

Der Titel der Ausstellung *Mezi Ezopem a Mauglím*¹⁸⁸ (Zwischen Äsop und Mowgli) des Jahres 1992 verwendete die Bezeichnung der Grenze als Intervall und thematisierte die in ihm enthaltene Ungenauigkeit als einen positiven Wert. Eine der ersten Ausstellungen, in der die Gruppe *Pondělí* offiziell gemeinsam auftrat, trug im Jahr 1991 den Namen *Nová intimita*¹⁸⁹ (Neue Intimität).

Beide Ereignisse stellten eine Verschiebung und Flucht in die intime Welt dar. Das Private wurde zum Mittelpunkt und dem Öffentlichen übergeordnet, man verarbeitete persönliche Anliegen und kehrte sie gegen Aussen. Erste Ansätze zu einem solchen Trend stellten Jana und Jiří Ševčík schon in der Ausstellung *Zweiter Ausgang* in Aachen fest und erklärten das Phänomen mit dem Übermass an Einflüssen der äusseren Welt und der damit einhergehenden Orientierungslosigkeit. Als Folge davon wollten die Künstler Halt in sich selbst finden: „Das hängt vermutlich mit der von Innen gesuchten Identität zusammen.“¹⁹⁰

Die Ausstellung *Její bratr, jeho manžel*¹⁹¹ (Ihr Bruder, sein Ehemann), die 1992 in der Galerie Václava Špály in Prag unter kuratorischer Leitung von Pavel Humhal stattfand, betraf in erster Reihe soziale und persönliche Situationen, welche die

¹⁸⁸ Kat. Praha 1992/a

¹⁸⁹ Kat. Praha 1991

¹⁹⁰ Ševčík 1993, S. 9

¹⁹¹ Humhal 1992 (kein Katalog vorhanden)

Grenzen alltäglicher Wahrnehmung übersteigen und denen wir für gewöhnlich nur oberflächlich Aufmerksamkeit schenken. Der Titel zeigte auf „[...] die feinen Mechanismen der Annäherung, auf ein unfassbares Gespinnst von Beziehungen und auf eine Umgebung, durch welche wir pilgern zum Ausdruck eben der Erfahrung dahinter.“¹⁹²

Ein weiteres Feld, dessen Grenzen man, nach langem Schweigen und mit grossen Berührungsängsten verbunden, abzutasten begann, war die Geschlechterthematik. Aus politischen Gründen weitaus später als im Westen wagte man sich in der tschechischen Kunst nur mit Vorbehalt an diese Fragen heran. Das Projekt *Jako ženy*¹⁹³ (Wie Frauen) des Jahres 1992 in Prag war eine der ersten Präsentationen, in der sich auch männliche Künstler, mit den Rollen der Geschlechter auseinander setzten. Die Beschäftigung mit der eigenen weiblichen Seite zeigte wiederum die Tendenz, von der eigenen Intimität zu allgemein gültigen Mustern zu gelangen.

Das, was übrig bleibt (1993): Loswerden von hinderlichem Ballast

Die Ausstellung *To, co zbývá/That what is left*¹⁹⁴ wurde von Jana und Jiří Ševčík und Vladimír Skrepl 1993 in Prag kuratiert und verfolgte ein anspruchsvolles Ziel. Erreicht werden sollte es in den zerstörten Räumlichkeiten des frühmodernistischen Prager Gebäudes Štencův Dům, welches laut dem Kuratorenpaar Ševčík zwar „[...] nicht in erster Linie soziale und politische Konnotationen an die Vergangenheit wachruft, aber doch ein Konglomerat von Spuren in sich trägt, die das 20. Jahrhundert hinterlassen hat.“¹⁹⁵ Die Umgebung der Ausstellung war dem Konzept angemessen. Erklärte Absicht der Kuratoren war die erbarmungslose Entrümpelung von angestautem Krempel aus längst vergangenen oder auch erst kürzlich durchlebten Zeiten, der unbrauchbar geworden und aus blosser Nostalgie oder klammer Unsicherheit vor der Zukunft verwahrt wurde. Laut Jana und Jiří Ševčík hindere, was mit der Tradition in Verbindung stehe, die Künstler daran, am neuen kreativen Geist der Zeit teilzunehmen und binde sie aus Angst vor unbeschrrittenen Wegen in alten Denkmustern und verjährten Arbeitsmethoden fest. Selbst wenn das, was nach radikalem Rauswurf übrig blieb und also ausgestellt würde, nichts als Fragmente

¹⁹² Pokorný 1995, S. 32: „[...] jemný mechanismus, přibližností, nezachytitelné předivo vztahů a na okliky, jimiž putujeme k vyslovení oné zkušenosti 'za'.”

¹⁹³ Kat. Praha 1993/a

¹⁹⁴ Kat. Praha 1993

¹⁹⁵ Pokorný 1995, S. 33: „[...] které sebou v prvním plánu nenese politické či sociální konotace, ale je přitom konglomerátem stop, které v něm zanechal průběh 20. století.”

seien, bedeute ein Frühlingsputz den einzigen Weg, überhaupt startklar zu werden und fähig zu sein, in veränderten Bedingungen zu bestehen. Es sei an der Zeit, Stabilität zu finden und sich von falschen Vorstellungen, überlieferten oder utopischen, zu befreien.¹⁹⁶ Der Aufruf zum Bruchstückhaften, Unfertigen entsprach der „[...] Annäherung an die Realität als Annäherung an die Veränderbarkeit ihrer Erscheinung, nicht ihres Wesens.“¹⁹⁷ Die Zeit konnte noch nicht reif dafür sein, ihren wahren Charakter in vollendeter Gestalt zu enthüllen. Um diesen zu formen und zu zeigen, brauchte es neuen Platz und freien Raum zum Durchatmen und Erkennen, wo man stand.

Die Kuratoren der Ausstellung rechneten mit einem Film ohne zentrale Handlung, mit verschiedenen einzelnen Sequenzen, mit einer „Bestandesaufnahme“ nach der anderen. Die Werke stellten bloss Teile eines unfertigen Ganzen dar, wobei das Publikum aber in jedem der „Filmstills“ die in ihm enthaltene Energie spüren konnte: „Im Fragmentieren enthüllt sich das Potential unserer Empfindung, wir suchen die Grenzen ihrer Erträglichkeit im Hinblick zu unserer Adaption an neue Verhältnisse.“¹⁹⁸ Das Resultat würde dem Entrümpeln eines Küchenschränkchens ähnlich sein. Erst mit der neu gewonnenen Leichtigkeit war man fähig, den Schritt über die Grenzen ins Unbekannte zu wagen.¹⁹⁹

Trotz ihres offenen Spektrums und ihres Auftretens ohne jegliche Art von Definitionen lobte Marek Pokorný zwei Jahre später die Ausstellung *Das, was übrig bleibt* als Bahn brechendes und konzeptuell genaues Projekt. Sie habe von Grund auf die atmosphärischen Veränderungen, den Zugang zum künstlerischen Werk und seiner Zusammenhänge aufgefangen und gleichzeitig von neuem initiiert. Die

¹⁹⁶ Ševčík 1993/a, S. 3

¹⁹⁷ Ebd.: „Přiblížením k ‘realitě’ míníme zde přiblížení k proměnlivosti její podoby, nikoli zkoumání její podstaty.“

¹⁹⁸ Ebd.: „Ve fragmentarizaci se odkrývá náš citový potenciál a hledáme, kde je jeho mez únosnosti pro naši adaptaci na nové podmínky.“

¹⁹⁹ Ebd.: „[...] Reste von vorjährigem Weihnachtsgebäck, Scherben von Grossmutter's altem, kostbarem Küchengeschirr, neuere Scherben, die wir noch zusammenkleben wollen. Dann ganz neues Geschirr, geschützt vor täglicher Abnutzung und Erschütterung. Die Basis wird häufig benutztes und angeschlagenes Geschirr bilden. Zudem finden wir heraus, dass doch noch etwas fehlt. Was man nicht unbedingt braucht, aber in keinem Haushalt fehlen darf. Die Schublade ist voll, es gibt keinen Platz für neues, daher muss sie entrümpelt werden, eine Veränderung ist unausweichlich. Der Moment der Wahrheit ist gekommen, der Stand der Dinge, die nach dem Aufräumen bleiben.“ / „[...] zbytky loňského vánočního pečiva, vzadu budou trosky z drahého servisu po babičce a zároveň novější střepy, které budeme chtít ještě slepit. Pak úplně nové nádoby, chráněné před každodenními ořesy. Podstatu bude tvořit frekventované a potlučené nádoby. Navíc zjistíme, že přece jen něco chybí, možná nová věc, kterou sice vůbec nebudeme používat, ale měla by v každé domácnosti být. Kredence je plná, není místa navíc, proto musí ke změně dojít. [...] Teď se ukáže okamžik pravdy, stav věcí, co po úklidu zbude.“

Energie des Projekts sei begründet im Verheimlichten, im Aufhaltenden und in dem, was man nicht zu Ende sprechen könne. Das Phänomen der Grenze im Titel *Das, was übrig bleibt* thematisiere in seiner „[...] Ununterscheidbarkeit, in jenem ex post, jenem Schwinden, Unklarheiten sowie ausserräumliche und zeitliche Definitionen.“²⁰⁰

Die Künstler unterscheiden nicht zwischen edel und gewöhnlich, alle Gegensätze liegen nebeneinander. Der Vergleich mit kindlicher Wahrnehmung liegt nahe: „Images are interfering with each other, not excluding each other. Regression to nonidentity and infantilism (see the art of Vladimír Skrepl, (Abb. 24), Petr Nikl, František Skála, Václav Stratil) is caused by social experiences. Artists went through a long period of living in an informational vacuum full of moral crises and political disaffection, and therefore retreat into privacy. The language closest to them is that of their most intimate reality. [...] In this situation we ask ourselves what remains.“²⁰¹

Auf der Kante (1995): An der Grenze zur Intimität

Einen Überblick, in dem der Begriff der Grenze ausgesprochenes Konzept war, zeigte 1994 die Ausstellung *AŽ*²⁰² in der fast gleich lautenden, peripher gelegenen Provinzstadt Aš. Der Zugang zum Phänomen der Grenze lag in der persönlichen Erfahrung, im sich Annähern und sich Entfernen. Eine wichtige Rolle spielte die versuchte Rückkehr zur Sprache, zum sprachlichen Modell der künstlerischen Situation, von dem die tschechische Kunst seit den 1980er Jahren immer mehr abgekommen war. Der Ort der Ausstellung im ehemaligen Gebiet Sudetendeutschlands, sowie der Titel, bestehend aus dem Anfangs- und Endbuchstaben des tschechischen Alphabets, wiesen in direkter Linie auf das Grenzthema hin.²⁰³

Im nächsten Jahr, 1995, setzte die Galerie Václava Špály unter der Leitung von Jaroslav Krbůšek in der progressiven Schau *Na hraně*²⁰⁴ (Auf der Kante, Abb. 25) ihr Augenmerk auf das Thema der Grenze. Die Ausstellung zeigte in Zusammenarbeit mit der Kuratorin und Künstlerin Andrée Cooke die Beschäftigung mit den

²⁰⁰ Pokorný 1995, S. 33: „*To co zbývá* tematizuje v jeho nerozpoznatelnosti, v onom ex post, v onom mizení, nejasnosti a mimo prostorové či časové definice.“

²⁰¹ Ševčík 1995, S. 76

²⁰² Interview Pokorný 2006: Ausstellung *AŽ*, Städtisches Museum in Aš und Galerie MXM in Prag, 1994

²⁰³ Interview Pokorný 2006

²⁰⁴ Interview Krbůšek 2006: *Na hraně*, Galerie Václava Špály, 2. 3. - 19. 3. 1995: Peter Fried, Padriag Timoney, Vladimír Skrepl, Eva Marisaldi, Elizabeth Wright, Antonín Střížek, Andrée Cooke, Maurizio Vetrugno, Martin Polák, Lukáš Jasanský.

Möglichkeiten gegenseitiger Abgrenzung künstlerischer Eigenheiten und Konzepte. Die beteiligten Künstler waren Peter Friedl, Padraig Timoney, Vladimír Skrepl, Eva Marisaldi, Elizabeth Wright, Antonín Střížek, Andree Cooke, Maurizio Vetrugno, Martin Polák und Lukáš Jasanský. Es ging nunmehr darum, sich im Bewusstsein der eigenen Individualität gegenüber anderen Kunstschaaffenden zu positionieren. Den augenscheinlichen Grenzcharakter der Ausstellung offenbarte schon ihr Titel. Ebenso bezeichnend für diese Phase der Grenzsuche war die Internationalität des Projektes. Beteiligt waren neben tschechischen Kunstschaaffenden auch solche aus Österreich, Grossbritannien und Italien.

***Test Run* (1995): Die Grenze als Zwischenraum**

Nach dem Aufruf zum Abwerfen allen überflüssigen Ballastes in der Ausstellung *Das, was übrig bleibt* wagten sich die damaligen Kuratoren an eine Präsentation dessen, was zwei Jahre später noch übrig geblieben war. Im Gegensatz zur klaren Aufforderung von 1993 sollte die nächste grössere Schau von Jana Ševčíková und Vladimír Skrepl (Abb. 26, Abb. 27, Abb. 28) *Zkušební provoz. Má umění mladé?/Test Run. Does art have young ones?*²⁰⁵ einen losungsfreien Überblick über sich andeutende, vage formierende Inhalte bieten. Diese erste Ausstellung mit dem Versuch der Selbstdefinition innerhalb neuster Strömungen stellte die jüngsten Künstlerinnen und Künstler der tschechischen Szene in einem lockeren, fast schon unbestimmten Kontext vor. Insgesamt 53 Kunstschaaffende steuerten aktuelle Werke bei, in denen vermehrt die Beschäftigung mit inneren und äusseren Werten zu beobachten war. Auf die tastende, versuchende und vorübergehende Gesinnung der Schau verwies schon ihr Name.

„Unvoreingenommenheit, die Absenz eines ausformulierten Hauptmotivs und eine positive, stimulierende Unsicherheit, in welcher sich dieses Projekt bewegt“ sind laut Marek Pokorný „[...] analog bezeichnend für die begriffliche Nicht-Entgrenzung von Erscheinungen der visuellen Kunst in der ersten Hälfte der 90er Jahre.“²⁰⁶ Die Logik des Prozesses, der zur Entstehung dieser Ausstellung geführt hat, sei von suchendem und bummelndem Charakter. Das Resultat gebe einen subjektiven Blick frei auf eine Serie von Initiativen, die stilbildende, existentielle, ästhetische und sozialtherapeutische Formen in sich verbindet. Im Querschnitt *Test Run* fand die

²⁰⁵ Kat. Praha 1995

²⁰⁶ Pokorný 1995, S. 32: „[...] je analogická pojmové ne-vymezenosti projevů vizuálního umění poloviny 90. let.“

Reihe initiativer Ausstellungen ihre Fortsetzung, die in den 1980er Jahren mit den *Konfrontace* der *Tvrdohlaví* ihren Anfang genommen hatte. Ziel war jetzt nicht das Aufzeigen aktueller Strömungen und klar sichtbarer Tendenzen, sondern das Aufwerfen von Fragen. Neugierig wurde beobachtet, wie sich die Veränderungen in der Kunst vollzogen.

Mit der bereits erwähnten Absenz eines gemeinsamen Nenners und in der offenen, suchenden Konzeption entstand ein zwangslös organisierter Raum für Experimente. Die präsentierten Exponate fanden in lockerer Gruppierung thematischen Bezug zueinander und liessen Sphären entstehen, die nicht nur als Innen und Aussen greifbar wurden. Der „Zwischen-Raum“ wurde zum wichtigsten Moment der Ausstellung, während der Wirkungsort der Grenze als Bereich eines Transits selber Form annahm.

Die Kuratoren selbst lenkten die Aufmerksamkeit auf einen Prozess innerhalb der Sprache der Kunst. Die erwartete Veränderung der Werke in ihrem Bezug zur Realität offenbare sich im Verhältnis zur Sprache als solcher, die Kunstschaaffenden fänden gemäss Ševčíková und Skrepl keine Verwendung für bereits besetzte Zeichen und Symbole. Die künstlerische Aussage entstehe an der Grenze der Sprache, fast schon vor der Sprache. Die anwesenden Werke liessen ein Anzweifeln von Inhalt erkennen, ein Erforschen der Grenze, die es noch zu überschreiten gelte: „Wenn man überhaupt von einem Experiment sprechen kann, dann basiert es auf dem Prinzip des ‚Nichtinhaltes‘. [...] Wir sind befreit davon, etwas zu müssen [...].“ Doch liessen sich die Kuratoren vom lang ersehnten Aufschwung der schöpferischen Kraft nicht blenden und mahnten zum sachten Umgang mit dem Erbe der Vergangenheit: „Vielleicht werden wir diese Inhalte wieder brauchen [...].“²⁰⁷

Die Grenze des Körpers im Testlauf

Direkt unter dem Titel *Hranice těla* (Die Grenze des Körpers) gingen Jana und Jiří Ševčík 1995 im Katalogtext der Ausstellung *Test Run. Does art have young ones?* auf Arbeiten von Künstlern ein, bei denen sie eine gesteigerte Empfindsamkeit dem menschlichen Körper gegenüber zu spüren meinten. Der Körper wurde wahrgenommen als verbindende Grenze zur Welt, zum „Anderen“: „Der Körper wird wieder geschätzt als Ort unserer Phantasie, aber auch als unsere elementare

²⁰⁷ Ševčík 1995, S. 4: „Pokud lze vůbec hovořit o experimentu, je postaven na principu neobsahu. [...] Jsme jí osvobozeni od toho, že něco musíme [...]. Možná tyto obsahy budeme opět potřebovat [...].“

Orientierung in Raum und Zeit und Ort, wo der Unterschied zwischen den Geschlechtern verankert ist. Das Augenmerk richtet sich auf die Grenzen, auf die Ränder, durch die wir zu stabilisieren versuchen, wo hier ist und wo dort, wo drinnen und draussen, wo sich die Grenze unseres Existenzraumes befindet.“²⁰⁸

Im Sinne Marek Pokornýs handelte es sich um eine bewegliche Grenze zwischen Intim - Öffentlich und Innen - Aussen, wobei die intensive Beschäftigung mit diesem beweglichen Grenzraum und die Bewegung zur Peripherie hin eine Verschiebung der Kräfte zur Folge hatte: „Zur Zeit ist [aber] die Bewegung an der Grenze des Inneren und Äusseren mit der Entleerung der Mitte verbunden.“²⁰⁹ Die Kuratoren der Ausstellung verwendeten für dieses Phänomen die Metapher einer Dose unbestimmten Inhaltes, die dafür auf sensible Weise ihr Äusseres enthülle. Jegliche Substanz werde verleugnet und bestehende Identität in dem Mass angezweifelt, dass ihre einzige Festigung in der Erneuerung liegen könne. Die Frage der Identität trat in Zusammenhang mit ortsabhängigen Begebenheiten an einer unsicheren Grenze auf und stellte die definitive Substanz der Kunst in Frage.²¹⁰

Auch bei den in *Test Run* präsentierten Beiträgen, die eine Beschäftigung mit sozialer Thematik zeigten, liess sich ein starker Bezug zur Grenze der Körperlichkeit beobachten: „Das soziale Thema in der Kunst wird oft eingereiht in die Nähe vom Erforschen der Grenzen unserer Körperlichkeit, unserer Intimität. Das Soziale in der Kunst hat sich [aber] auf verschiedene Ebenen zerlegt. Es spielt sich ab als Kampf um ein Verschieben der Grenzen. [...] Der Kampf um die Grenzen des Körpers und der Sprache ist zugleich ein Kampf um Grenzen sozialer Normen und Beziehungen.“²¹¹

Wie oben angedeutet, hatte *Test Run. Does art have young ones?* schon ihrem Namen nach nicht zum Ziel, bestehende Werte zu festigen. Das schwierige Unterfangen, die Werke zu positionieren und das Vorpersuchen der Kunstschaffenden in schwer definierbare Räume lässt auf die Unmöglichkeit eines solchen Vorhabens

²⁰⁸ Ševčík 1995, S. 7: „Znovu si ho vážime jako místa našich fantazií i místa, kde se vytváří naše elementární orientace v čase a prostoru a kde je také zakotven rozdíl mezi pohlavími. Pozornost se soustředí uje k hranicím, k okrajům, kde se snažíme stabilizovat a identifikovat, co je tady a tam, uvnitř a venku, kde je hranice prostoru naší existence.“

²⁰⁹ Ebd., S. 10: „Současně je však pohyb na hranici vnitřního a vnějšího spojen s vyprazdňováním středu.“

²¹⁰ Ebd., S. 13: „V souvislosti s lokálními příběhy na nezřetelné hranici a se zpochybněním definitivní substance je také nově stavěná otázka identity.“

²¹¹ Ebd., S. 14: „Sociální téma je většinou zasazováno do blízkosti zkoumání hranic naší tělesnosti, hranic naší intimity atd. Sociálně je však difuzní. Rozložilo se do mnoha vztahů v mnoha rovinách a odehrává se jako boj o posunutí hranic. [...] Zápas o hranice jazyka či těla je i zápasem o hranice sociálních norem a vztahů.“

schliessen. In seinem aufschlussreichen Aufsatz *Tropismen* im Katalog zu *Test Run* sieht Marek Pokorný die Ausstellung als inhaltsvollere und zukunftsorientiertere Erscheinung von *Das, was übrig bleibt*, wobei die Weiterführung in der „[...] transparenten Niederlassung mentaler Prozesse bestehe, die sich als Prinzip der Bewegung offenbart hat.“²¹²

Es wäre ein schwieriges Unterfangen, eine verbindende Tendenz der gezeigten Arbeiten aufzuzeigen oder auch nur einen roten Faden zu benennen, der stichhaltig die verschiedenen Versuchsfelder verbinden könnte. Einen gemeinsamen Nenner würde man auch in der Negativdefinition vergeblich suchen, im einheitlichen Moment einer allgemein absenten Kraft. Auch für eine solche Aussage fehlte das dualistische Schema, die Möglichkeit, die Werke vor oder hinter der Grenze zu positionieren und zu entscheiden, in welche Richtung, also nach Aussen oder nach Innen, ihre Wirkung abzielte. Laut Marek Pokorný würde eine solche gemeinsame Strömung auch nicht im Sinn der Kunstschaffenden liegen: „Der Künstler respektiert keine festen Grenzen, er greift direkt nach den Möglichkeiten, in denen alle Einzelheiten gleichwertig sind und versucht sich nicht in der Suche nach einer absoluten Substanz. [...] Hier existieren nur persönliche Vorlieben, persönliche Empfindsamkeit. Ihre Bedeutungen finden eben gerade in dem Raum ‚dazwischen‘ statt, welcher die Parallelität vieler Geschichten zulässt, es aber nicht erlaubt, eindeutig auf einen gemeinsamen Nenner gebracht zu werden.“²¹³

***Quiet Messages* (1997): Identitätsverlust in der Grenzzone**

Zwei Jahre nach dem Versuch einer Positionierung des tschechischen aktuellen Schaffens in *Test Run. Does art have young ones?* fand im Herbst 1997 in Budapest die Ausstellung *Quiet Messages. Czech Art in the '90s*²¹⁴ statt. Einmal mehr wollte man Aussenstehenden die Lage der zeitgenössischen Kunstproduktion in der Tschechischen Republik vermitteln. Eine landesinterne Präsentation unter dem Titel

²¹² Pokorný 1995, S. 33: „[...] transparentní usazenina mentálních procesů se vykazala jako princip pohybu [...]“

²¹³ Ševčík 1995, S. 4: „Umělec nerespektuje pevné hranice, sahá přímo po možnostech, kde jsou všechny jednotlivosti rovnocenné a nesnaží se o nějakou absolutní substanci. Existují tu jen osobní preference, osobní citlivost. Jejich významy se umísťují právě do toho prostoru ‚mezi‘, který připouští paralelitu mnoha příběhů a přitom nedovoluje, aby byly jednoznačně převedeny na společného jmenovatele.“

²¹⁴ Kat. Budapest 1997

*Snížený rozpočet*²¹⁵ (Gekürzter Voranschlag, Abb. 29) folgte wenige Wochen darauf in Prag und sollte den Stand der Kunst wiederum in nationalem Kontext offen legen. In den vorhergehenden Jahren hatte man dem schöpferischen Geist der Kunstschaffenden zur Mitgestaltung der Ausstellungskonzepte viel Raum gelassen und sie zu keinerlei ausgereiften Werkreihen gedrängt. Acht Jahre nach dem Fall des sozialistischen Systems schien es an der Zeit zu sein, ein konkretes Resultat der neuen Kunstproduktion zu Gesicht zu bekommen. Die Worte im Jahr 1997 wirkten fordernder und in der ungeduldigen Erwartung qualitativer Ergebnisse etwas schroffer im Vergleich zu früheren Aussagen. Im Katalog zu *Quiet messages. Czech Art in the '90s* wirkten die Kuratoren Jana Ševčíková, Jiří Ševčík und Török Tamás etwas resigniert. Die aktuelle tschechische Kunst sei immer noch ausgerichtet auf Druck von Aussen und die innere Glaubwürdigkeit und habe ihre Funktion verloren. Die Künstler seien Teil eines neuen Systems und wüssten nicht, wo sie nach seinen Gefahren und seiner Kraft Ausschau halten müssten und wie sie sich gleichzeitig davor schützen könnten. Die Kunst, so schrieben Jana und Jiří Ševčík, hülle sich in eine Aura der Erinnerung mit vollkommener Absenz politischer oder sozialer Aspekte. Das eigene Ich scheine in der Suche nach Identität neutralisiert: „In welchen Kontext sollen wir uns stellen? Vielleicht irgendwo dazwischen, ohne Modell oder differenzierter wahrgenommener Realität. Wir bewegen uns einer intimen Sichtweise zu, entgegen einer genaueren Beobachtung peripherer Phänomene, die mit der Situation an der Grenze korrespondiert.“²¹⁶

Die Ausstellung *Quiet Messages* 1997 zeigte die Abkehr nach Innen als Resultat von Veränderungen, die in den vergangenen Jahren hatten Hoffnungen entstehen lassen, gleichzeitig aber Krisen und Frustration auslöst haben. Der Standpunkt der aktuellen Kunst wird wie in *Test Run* 1995 im Zwischenraum definiert. Doch Freude und Neugier über die gerade entdeckte und neu zu besetzende Grenzzone sind verschwunden. Die Künstler scheinen für die verschiedenen Extremsituationen des Raums „dazwischen“ keine verbindende Brücke gefunden zu haben.

Die Hoffnungen und Ängste zwischen Hier und Dort schien jeder für sich verarbeitet zu haben. Die Erkenntnis bestätigt, dass die Impulse des künstlerischen Schaffens

²¹⁵ Kat. Praha 1997/98

²¹⁶ Ševčík 1997, S. 7: „Where, into which context should we place ourselves? Maybe somewhere in-between, without a model or a more distinguishedly felt reality. We are moving toward a more intimate view, towards a close observation of peripheral phenomena which corresponds to the situation on the borderline.“

im intimsten Erleben gründeten und sich nur selten in erweitertem Kontext dem Allgemeingültigen erschlossen.

In *Das, was übrig bleibt* und *Test Run* war die gegenwärtige Situation geprüft worden, indem die Ausstellungen das Nebeneinander einer Vielzahl von Sprachen aufgriffen. In der folgenden Zeit würden sich diese noch viel mehr zerstreuen als konzentrieren. Die Kuratoren der Budapester Ausstellung fanden für diesen Zustand hinsichtlich der Wahrung eines integren Kunstkreises eine positive Formulierung: „Inzwischen haben wir gelernt, mit unseren eigenen intimen Botschaften zu arbeiten. Sie sind akzeptable Annäherungen und durch sie versuchen wir, zur Universalität zu finden.“²¹⁷

Reduced Budget (1997 – 1998): ‚Hundsfragen‘ zur Kunst

Angeichts der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umstände kam man den Künstlern in Budapest noch mit letztem Rest von Empathie und Verständnis entgegen. Die fehlende Linie in ihren Werken wurde vor dem ungarischen Publikum mit dem Argument der Individualität verteidigt. Mit der Prager Ausstellung *Snížený rozpočet* (Gekürzter Voranschlag/Reduced Budget, Abb. 29) wieder auf heimischem Grund, wurden deren Teilnehmer 1997/98 direkt zur Rede gestellt. Das Kuratorenpaar Ševčík wandte sich im Katalog zur Ausstellung mittels eines fiktiven Interviews mit „Hundsfragen“ sowohl ans Publikum als auch an die Kunstschaffenden. In humorvoller Präsentation, aber gleichzeitig mit einer spürbaren Dringlichkeit, stellten sie die für die Kunst der Postmoderne grundlegenden Fragen, als hätten sie genug vom Suchen nach passenden Leitlinien, allfälligen Zusammenhängen und adäquaten Kontexten in den aktuellen Werken. Jana und Jiří Ševčík stehen unter dem Titel „Erziehung von Hunden in der Familie“ als „kluge“ oder „dumme Hunde“²¹⁸ Rede und Antwort über Selbstverständnis und Anforderungen der Kunst, wagen Aussagen über deren Sinn und Möglichkeiten und versuchen, ihre Aufgaben und Ziele zu definieren: „Darf der Künstler die Hand beißen, die ihn füttert? Darf Kunst gefährlich sein, oder soll sie sich auf den Ersatzknochen stürzen, der ihr dargeboten wird? Wie referiert Kunst auf

²¹⁷ Ševčík 1997, S. 7: „Meanwhile we have learnt to work with our own intimate messages. They are acceptable approaches, and through them we are trying to find universality.“

²¹⁸ Ševčík 1997/98/a, S. 27: „psí otázky“, „výchova psů v rodině“, „chytrý pes Jonáš, hloupý pes Bára“

ausserästhetische Kontexte?²¹⁹ [...] Ist Kunst noch eine soziale und kritische Praxis? Kann sie etwas verändern? Welches ist ihr Politikum im neuen gesellschaftlichen System? Hat sich mit dem alten Regime zusammen auch der Begriff der Kunst verändert? Sind sich die Künstler bewusst, in welchem institutionellen Rahmen und Machtrahmen sie arbeiten?“²²⁰

Mit solchen grundlegenden Fragen wollte man gegen Ende der 1990er Jahre eine Stellungnahme der Künstler wie auch des Publikums erreichen: „Die kritische Absicht betrifft vor allem die Situation der Künstler und der Kunst im neuen politischen System respektive die Situation im posttotalitären Zwischenstand, wo man erneut den Begriff, die Idee und die Funktion der Kunst in der Gesellschaft überdenken sollte.“²²¹

Die Ausstellung selbst spiegelte im Umfang der Beteiligten die polymere innere Situation der tschechischen Kunst wieder. Laut Jana und Jiří Ševčík habe sie sich nach der Wende 1989 immer weiter entpolitisiert, sie schwinde zu retro-tendenziösem und glattem Surfen auf undeutlicher Realität, berausche sich an Verweichlichung und der Euphorie, damit sie sich auf nichts beziehen und keinerlei Verpflichtungen eingehen müsse.

Die Ausstellung *Gekürzter Voranschlag* hiess zuerst *Zevnitř ven*²²² (Von Innen hinaus) und deklarierte die Überschreitung der Grenzen einer vertrauten Umgebung. Mit dem Überwinden der Intimität ging jedoch auch eine Verweichlichung und erneute Ästhetisierung einher, die man auf unangenehme Weise „[...] als eine sich verbreitende Stimmung der späten postmodernen Situation [...]“²²³ in der Tschechischen Republik wahrnahm. Der Titel *Von Innen hinaus* verdeutlichte die ungebrochene Brisanz des Grenzbegriffes in der Bildenden Kunst. Fast ein Jahrzehnt nach der Öffnung der politischen Schranken schien die direkte Konfrontation der Künstler mit der Grenzfrage im weiteren kunstphilosophischen Kontext dringender denn je.

²¹⁹ Ševčík 1997/98, S. 26: „[...] může-li umělec kousat do ruky která ho krmí, může-li umění být vůbec nebezpečné nebo má-li se vrhnout na novou náhradní kost [...]“. „[...] Referovat k mimoestetickému kontextu [...].“

²²⁰ Ševčík 1997/98/a, S. 28: „[...] jestli je ještě umění sociální a kritickou praxí, jestli může něco změnit, jaké je jeho politikum v novém společenském systému, jestli se změnil se starým režimem pojem umění, jestli si umělci jsou vědomi, v jakém institucionálním a mocenském rámci pracují [...].“

²²¹ Ševčík 1997/98, S. 25: „Kritický záměr se hlavně týká situace umělců a umění v novém politickém systému, respektive situace v posttotalitním mezistavu, kdy je třeba znovu uvažovat o pojmu a funkci umění ve společnosti.“

²²² Ševčík 1997/98/a, S. 27

²²³ Ševčík 1997/98/a, S. 27: „[...] které jsme nepříjemně pocíťovali jako rozmáhající se naladění pozdní postmoderní situace u nás.“

***Distant Similarities* (1999 – 2000): Auflösung der Grenze**

Die in *Gekürzter Voranschlag* gestellten Fragen über Sinn und Aufgabe der Zeitgenössischen Kunst sollten am Ende des Millenniums in einem weiteren Kontext beantwortet werden. Mittel dazu wurde die Millenniumsausstellung *Vzdálené podobnosti. Něco lepšího než kosmetika/Distant Similarities. Something Better than Cosmetics*²²⁴ in der Prager Nationalgalerie. Einerseits stellten die Kuratoren vier Länder des ehemaligen Ostblocks vor die Aufgabe einer Selbstbestimmung: „Wir wollen wissen, wie verschiedene kulturpolitische Prozesse und Erfahrungen im heutigen Denken und Begründen reflektiert werden.“²²⁵ Man ging der Frage nach, wie der gefundene „Zwischenraum“ mit der „kulturellen Kontamination“²²⁶ der vorhergehenden Perioden korrespondiere. Andererseits sollte die gemeinsame Ausstellung Zeitgenössischer Kunst aus Tschechien, der Slowakei, Polen und Russland eine Antwort auf die Frage bringen, ob von einer verbindenden Ostkunst die Rede sein könne.

An der Ausstellung beteiligt waren die beiden Generationen, die nach der Wende 1989 zu einer neuen Sprache des Ausdrucks gefunden hatten. In der Gegenüberstellung der verschiedenen Länder sollte das enge Gelände der lokalen Situation in ein grenzfreies Territorium ausserhalb nationaler Gruppierungen umgeformt werden. Als gemeinsame Momente, konnte man neue Muster der Realitätswahrnehmung, sowie das Interesse an sozialen, nicht-ästhetischen Themen wahrnehmen, mit deren Hilfe sie die aktuelle Situation neu überdachten und bestimmten. Im Unterschied zum scheinbaren Verlust des Sinns für soziale Angelegenheiten einige Jahre zuvor manifestierte sich in der Ausstellung *Distant Similarities* allgemein ein Bewusstsein für die Probleme der Gegenwart. In individueller Denkweise hatte man sich den in *Gekürzter Voranschlag* gestellten Fragen angenommen, sich in analytischen Prozessen mit den Erfahrungen der Kunstproduktion und der Funktion des Kunstwerkes auseinandergesetzt. Trotz individueller Verarbeitung der Fragestellungen konnten Tendenzen festgemacht werden, welche die Präsentationen über die Landesgrenzen hinweg verbanden: Eine Präferenz für geistige Bezüge (klare Konzept- und Projektarbeiten), die Verwendung von banalen, nicht-ästhetischen Materialien (verweisend auf die Vergänglichkeit des

²²⁴ Kat. Praha 1999/2000

²²⁵ Beskid 1999/2000, S. 4: „We are interested in knowing how different cultural-political processes and experiences are reflected in today's thinking and reasoning.“

²²⁶ Ebd.: „Zwischenraum“, „space in-between“, „cultural contamination“.

Kunstwerks und ein Untergraben des traditionellen Blicks auf kulturelle Objekte), der Verlust und das Bedürfnis nach Intimität, die Beschäftigung mit der verstörten Identität des Individuums, eine Dringlichkeit neuer Medien und die Problematisierung der Kunstinstitutionen.²²⁷

Allgemein wirkten die Kunstschaaffenden aus dem ehemals sowjetischen Gebiet beunruhigt über ihre schwache Vertretung an westlichen Ausstellungen: „Ein Teil von ihnen will sich mit dem ‚Draussen‘ konfrontieren und ist bereit, für diesen Kontext zu produzieren. Der andere Teil ist frustriert, weil es ihm nicht gelingt, eliminiert sozusagen das Äussere für sich und konzentriert sich darauf, sein intimes Territorium zu verteidigen.“²²⁸ Obwohl der Fokus auf gemeinsamen Thematiken lag, liess sich doch ein unterschiedliches Verständnis der historischen Bindung feststellen: „Die Verschiedenheiten sind weder auf gemeinsame Erinnerungen, noch auf einen gemeinsamen Mythos authentischer Umgebung, noch auf die Rebellion gegen ein ähnliches Machtsystem reduzierbar.“²²⁹ Die Kuratoren stellten im Überblick über die Werke keinen vereinheitlichenden Schlüssel fest, keine verbindenden Momente, die in der ähnlich durchlebten Vergangenheit wurzelten. Der Titel des Aufsatzes von Jana und Jiří Ševčík *Distant Similarities – Irreducible Differences*²³⁰ bezog sich auf die festgestellten Unterschiede zwischen den Nationen. Im Umfeld der Vertreter tschechischer Kunst stellten sie zumindest eine gemeinsame Tendenzen der ausgestellten Werke fest. Die Ironie, die dem Geist der tschechischen Exponate innewohnt²³¹, bildet die national verbindende Linie: „Die Ironie der tschechischen Künstler ist eine Strategie, die von Naivität und Kleinlichkeit befreit. Sie hält die unangenehme Realität auf Distanz, unter der Kontrolle des Humors [...]“. In dieser Entfernung von den Unannehmlichkeiten des Alltags würde jedoch auch Gefahr lauern: „[...] in der Rüstung der Ironie muss man sich mit nichts besonders ernsthaft auseinandersetzen. [...] Das ist die tschechische Strategie der Resistenz, Emotionen und Bilder berührend, zu denen die Gesellschaft vor der Gegenwart flieht.“²³²

²²⁷ Beskid 1999/2000, S. 5

²²⁸ Ševčík 1999/2000, S. 6: „Část se jich chce konfrontovat s vnějškem a je ochotna produkovat pro tento kontext, část je frustrována, že se jim to nedaří, vnějšek takřikajíc pro sebe zruší a soustředí se na obhajobu svého intimního teritoria.“

²²⁹ Ebd., S. 7: „Odlišnost není redukovatelná ani na společné vzpomínky, ani na společný mýtus autenticity okraje, ani na rebelství vůči podobnému mocenskému systému.“

²³⁰ Ebd., S. 6: „Vzdálené podobnosti. Neredukovatelné rozdíly“

²³¹ Ševčík 1999/2000, S. 6: Vladimír Skrepl, Tomáš Vaňek und Petr Lysáček

²³² Ebd.: „Ironie českých umělců je strategií, která osvobozuje od naivity, malosti. Drží nepříjemnou realitu na distanc, pod kontrolou humoru, ale má i odvrácenou stránku – obrněný ironií se nemusíš

Was den *Tvrdohlaví* ihre inneren intimen Welten waren, mit deren Hilfe sie vor den gesellschaftlichen Zwängen des Sozialismus zu sich selber flüchteten, so hielten sich die Vertreter der jüngsten tschechischen Kunst zehn Jahre später an der Ironie fest. Sie präsentierten ein unbeschwertes Antlitz gegen Aussen, das die Gesellschaft von oben herab zu belächeln schien, dabei aber an der eigenen Fähigkeit zweifeln liess, den aufkommenden Anforderungen gewachsen zu sein.

7. Schlusswort Teil I: Das Phänomen der öffentlichen Grenzen im Überblick

Die rund fünfzigjährige Fremdherrschaft und die Unmöglichkeit, frei über ihren Aufenthalt innerhalb oder ausserhalb der Grenze des Staates bestimmen zu können, prägten die Einwohner auf dem Gebiet der ehemaligen Tschechoslowakei unmittelbar. Der physischen Einschränkung entsprach die Beschneidung der Freiheit auf intellektueller Ebene und führte zu einer spezifischen Wahrnehmung des Grenzbegriffes im Sinne eines mehr oder weniger stets präsenten Phänomens. Die Grenzen standen nicht für Veränderung und als Stufe zum Übertritt von einem Gebiet ins andere, sondern für Verbot und Machtlosigkeit.

Das Kunstschaffen zur Zeit kommunistischer Doktrin hatte sich zwangsläufig, demonstrativ oder weniger bewusst, mit dem repressiven System der Zeit auseinander gesetzt. Die Generationen vor 1989 waren einer universalen Kunstauffassung verpflichtet und es hielt sich die Meinung, es gäbe eine westliche Kunst an sich. Die meisten Künstler verfolgten bis zum politischen Umbruch und auch später das Ziel, auf die Welle dieser Kunst aufzuspringen. Die Anwesenheit dieses gemeinsamen Feindes der staatlichen Kontrolle erleichterte und förderte wiederum den Geist der Verbundenheit zwischen antikomunistischen Bürgern. Innerhalb der Kunst folgte daraus das Entstehen einer inoffiziellen Kunstszene. Abgeschottete Zirkel der Künstler war jedoch problematisch: allfällige kritische Betrachtungen oder konkrete künstlerische Kommentare zur politischen Situation wurden als Kritik am gemeinsamen Kampf gegen die herrschende Staatsmacht

zabývat ničím příliš vážně. [...] To je česká rezistenční strategie, dotýkající se emocí a obrazů, k nimž společnost uniká před přítomností.“

angesehen: „The rhetoric of politically engaged art was in the East associated with the opposite geographic direction – not against the West, but the East.“²³³

Die Kunstproduktion drehte sich innerhalb eines kleinen Kreises von tschechischen Künstlern, ohne über deren Rand hinaus zu schauen. Dies sowie der fehlende Kunstmarkt machten sich als Hindernisse während der seltenen Gelegenheiten internationaler Zusammenarbeit bemerkbar.

Innerhalb der tschechischen Republik kann eine ganze Reihe von Positionierungsversuchen aufgezeigt werden, angefangen bei den informellen Ausstellungen der *Konfrontace* in den 1980er Jahren. Die Grenzen, die in diesen ‚Konfrontationen‘ zum Vorschein traten, waren ausgrenzende, welche die inneren Welten gegen das sozialistische System ausklammerten. Die Grenzen ermöglichten eine Definition des Inneren, das nach Aussen hin abgeschirmt war.

Die nachfolgende Generation der *Tvrdohlaví* richtete ihr Augenmerk nach Innen in die Welt der persönlichen Vorstellungen, der eigenen Phantasie und privaten Sphären oder liessen national verbindende Motive aus der Geschichte des tschechischen Volkes auferstehen. Die in ihrer Thematik an sich unterschiedlichen Werke liessen durch das Gemeinsame der ausgrenzenden Mauern eine innere Bindung entstehen. Auch ihre Werke wurden als Kreis einer geschlossenen, vereinheitlichenden Gesellschaft präsentiert. Trotz der Verwendung traditioneller Formen in Malerei und Skulptur haben die Künstler der Generation *Tvrdohlaví* die visuelle Kultur in ihrem Inhalt deutlich verändert. Die alten Hüllen der Kunst wurden entleert und mit neuer Bedeutung aufgeladen. Die *Konfrontace* bildeten die Plattform für die Gruppe der *Tvrdohlaví*, deren einzelne Protagonisten einen nicht wegzudenkenden Meilenstein der tschechischen Bildenden Kunst darstellten.

Bereits kurz nach der Samtenen Revolution entstanden zahlreiche Ausstellungen zeitgenössischer tschechischer und slowakischer Kunst sowohl im In-, wie auch im Ausland, die eine Positionierung der aktuellen Kunstszene anstrebten. Ziel der meisten war, Anfangs- und Endpunkte einer nationalen Entwicklungsachse aufzuzeigen oder diese innerhalb der Präsentationen selbst zu finden. An den wichtigen Überblicken des folgenden Jahrzehnts beteiligten sich neben Künstlern der

²³³ Piotrowski 2009, S. 25

ersten nachrevolutionären Generation auch profilierte Persönlichkeiten der tschechischen Postmoderne der 1980er Jahre, verbunden mit einem steten Zuwachs junger Kunstschafter.

Die *Beschreibung eines Kampfes* im Jahr 1989 war die erste einer Reihe von wichtigen Ausstellungen der Kuratoren Jana und Jiří Ševčík, die sich in regelmässigen Abständen um einen Überblick über die aktuelle Kunstentwicklung bemühten. Diese Schau war eine Zusammenfassung dessen, was im vergangenen Jahrzehnt innerhalb der Grenzen trotz offizieller Kunstdoktrin möglich gewesen war. In dieser weitreichenden Dokumentation war ihnen keineswegs nur ein Rückblick, sondern in Anbetracht der nachfolgenden Rezeption vor allem eine Vorschau und der Versuch einer Prognose gelungen.

Noch vor der Wende waren in den halboffiziellen Ausstellungen junge Künstler ans Licht getreten. Die auffälligsten unter ihnen, Schüler der Prager Akademie für Bildende Künste AVU, schlossen sich 1990 zur Künstlergruppe *Pondělí* zusammen. Hier war die Vergangenheit weder als Last der Geschichte, noch als Abkehr oder Flucht vor der Gegenwart zu spüren. Ihr Augenmerk lag auf dem Alltäglichen, dem Gewohnten. Als erste Generation in der tschechischen Kunstszene arbeiteten sie mit den Medien Objekt und Installation, Video und Performance.

Wo die *Tvrdohlaví* das Wesen der Grenzen als ein Absonderndes und Schützendes ansahen, drängten die Mitglieder von *Pondělí* nun nach Aussen und nach Vorn. Ihre Arbeiten deuteten sowohl formal wie auch inhaltlich über die Grenzen hinaus, hinter der sich ihre Vorgänger verschanzt hatten. Der Abstand zum psychologisch geprägten inneren Erlebnis schuf Raum für eine Leichtigkeit des alltäglichen Seins, die in den Werken der *Tvrdohlaví* keinen Platz gefunden hatte. Die Überschreitung der Grenzen der Ideologie als Voraussetzung zur inneren Emigration und künstlerischen Verwirklichung, die Entdeckung der dahinter liegenden, suchenden Weite innerhalb eines geheimnisvollen, undeutlichen, mit persönlichen und unbewusst gemeinsamen Mythen aufgefüllten Raumes war unwichtig geworden. Nicht die grossen Ereignisse in ihrer Wucht berührten die jungen Künstler, sondern die kleinen Dinge der nächsten Umgebung. Die inhaltlichen Grenzen des künstlerischen Schaffens wurden versetzt, die Blickfelder gestrafft und zugleich ihre Wirkungskreise erweitert.

Als Vorbereitung auf diesen Schritt über die Grenze ist der Bruch zwischen den beiden Generationen anzusehen, in dem die jungen Kunstschaaffenden jede Tradition und historische Verbindung abbrachen, die sie in ihrem Blick nach vorn hätte hemmen können. Schon in der Zeit vor der Revolution interessierten sie sich für das, was jenseits der politischen Grenze vor sich ging und spürten aktuelle Tendenzen des Westens auf. *Pondělí* und ihre Altersgenossen fingen die gesellschaftliche Umwälzung und die aus ihr entspringenden Konzepte mit neuen Medien und weltoffener Philosophie ein. Ihre Kunst stand von Anfang an inhaltlich und formal im Geist der neuen Epoche nach dem Mauerfall. Die vom Sozialismus weniger berührte Kunstproduktion fand also einen adäquaten Ausdruck für eine neue Sprache, die auch international verständlich sein wollte.

Ganz anders verhielt es sich mit der Generation der *Tvrdohlaví*, die ihre Begründung eben gerade im repressiven Geist des überwundenen Systems fand und deren Formation die Notwendigkeit einer vergangenen Zeit darstellte. Trotz der plötzlichen Auflösung der Grenze als Mauer ihrer gemeinsamen Festung fand ihr Schaffen keinen Abbruch. Im Gegenteil nahmen sie eine wichtige Position als stabiler und sensibler Gradmesser für neue Schwingungen ein. Auch sie reagierten in ihren Werken auf den Wandel der Zeit, verarbeiteten die neuen Impulse jedoch vor dem Hintergrund der stets präsenten und sichtbaren Verankerung im Boden, in dem sie wurzelten. Die Werke ihrer Generation reflektierten die Impulse, die von Aussen ins Innere gelangten und dies weit mehr auf gesellschaftlicher Ebene als auf der des subjektiven Empfindens und der Selbstidentifikation: „[...] Ihre Sensibilität verwandelte sich nicht in empfindsames Suchen des persönlichen Stiles, sondern wurde Mittel der Bewegung im Raum, Indikator feiner Verwandlungen der äusseren Bedingungen und innerer Reaktionen [...]“. ²³⁴

Gemeinsame Ausstellungsprojekte von Ost- und Westeuropäischen Staaten waren während des Sozialismus selten. Zwar bemühten sich einige westliche Organisationen um die Überwindung der Grenzen und die Förderung eines Austausches. Häufig war aber der administrative Aufwand mit den kommunistischen

²³⁴ Pokorný 1995, S. 32: „[...] jejich citlivost se neproměnila v senzitivní hledání osobního stylu ale stala se prostředkem pohybu v prostředí, indikátorem jemných proměn vnějších podmínek a vnitřních reakcí [...]“.

Stellen zu gross. Gleichzeitig war die kuratorische Freiheit aus politischen Gründen derart eingeschränkt, dass kein relevanter Informationsfluss von statten gehen konnte. Kam eine Ausstellung westeuropäischer Kunst zu Stande, so hatte auch dies meist seine politischen Hintergründe. In den 1990er Jahren bekamen Ausstellungen mittelosteuropäischer Kunst im Westen Aufwind und ebenso verhielt es sich mit der Teilnahme von Künstlern aus dem Osten an internationalen Messen. Den Höhepunkt brachte die 48. Biennale von Venedig im Jahr 1993. Unter dem Titel der *Drei Kardinalpunkte der Kunst* wurden im Sinne von Transnationalität, Multikulturalismus und Nomadismus direkt das ‚neue‘ Europa, die Veränderungen der Grenzen und deren Überschreiten thematisiert.

Die Wandlung des Grenzbegriffs liess sich auch in kleineren Präsentationen im Ausland beobachten. Einige Ausstellungen gaben Aufschluss darüber, wie sich die tschechische Kunst selbst sah, wo sie ihre Grenzen feststeckte und wie sich diese in internationaler Beziehung entwickelte.

In *Sirup* (1992) wurde die tschechoslowakische Kunst im Bayrischen Pasingen in sozial-geschichtlichem Kontext als fremde, andere, erst auf den zweiten Blick verständliche Kunst präsentiert. Man lobte zwar ihre Funktion als Brücke zwischen zwei benachbarten Ländern. Aber die von beiden Seiten historisierende Gegenüberstellung und das direkte Verweisen auf die Vergangenheit sprechen für die beidseitige Angst, nicht unmittelbar verstanden zu werden. Der noch zerbrechliche Übergang über die Grenze sollte nicht gefährdet werden. Dabei stellte sich jedoch die Frage, ob nicht gerade die zeitgenössische tschechische und slowakische Kunst das erwünschte Verständnis zwischen Ost und West formal wie inhaltlich gewährte. Die ausgestellten Werke der Generation *Pondělí* waren kaum mit historischem Wissen behaftet und in ihrer Referenz zum Alltäglichen grenzübergreifend verständlich.

In der nächsten Ausstellung dieser Art unter dem Titel *Zweiter Ausgang. Second Exit* (1993) zeigte sich die Wahrnehmung des Grenzphänomens in Bezug auf die Geschichte verändert. Wie die jungen Künstler, so liessen sich nun auch die Ausstellungsmacher und Kunsthistoriker von der Euphorie der verbindenden Grenze anstecken. Von national bedingten Grenzen wollte man nichts wissen. Man erlag dem Reiz der Universalität und dem darin lebenden selbständigen Individuum. Der

Einzelne lebte und bewegte sich nicht mehr in einer kollektiven Zone, welche die Masse als Ganzes einschliesst. Seine Grenze gegen Aussen musste nun jeder für sich selbst bestimmen.

Nach der Trennung von der Slowakei 1993 versuchte man an Überblicken im Ausland nunmehr ausschliesslich tschechische Kunst als Einheit zu präsentieren. Man musste aber bald einsehen, dass das Konstrukt nationaler Grenzen in der Bildenden Kunst nicht mehr tragbar war. In der Folgezeit präzisierten und häuften sich die Ausstellungen, die auf eine allmähliche Dekonstruktion der Grenze hinzeigten. Zum Teil präsentierten sie diese als Resultat einer vollendeten Entwicklung (*Zweiter Ausgang. Second Exit. Tschechische und Slowakische Künstler. Eine Ausstellung*, 1993), in anderen Fällen hatten sie den Prozess der Grenzauflösung nicht explizit zum Ziel (*To, co zbývá/Das, was übrig bleibt*, 1993). Ausschlaggebend blieb bis zu ihrer Auflösung 1995 die Aktivität der Gruppe *Pondělí*, beginnend mit der Schau, an der die Künstler ihre Werke zum ersten Mal als Kollektiv einer breiten Öffentlichkeit präsentierten. Im Titel *Neue Intimität*, wie auch im Namen der Gruppe selbst, verwandelte sich der Begriff der Grenze laut Marek Pokorný in ein „[...] energetisches Feld des Austausches zwischen Äusserem und Innerem.“²³⁵

Die Problematik der Bestimmung von Innen und Aussen wurden kennzeichnend für die tschechische Kunst der 1990er Jahre.

Man wartete darauf, unbekannte Gebiete zu erforschen. Zum gegebenen Zeitpunkt konnten die Künstler aber nicht über die Grenzen hinwegsehen, denn in vielen Fällen drückte sie die Last ihres Erbes noch immer nieder. So stellten Jana und Jiří Ševčík gemeinsam mit Vladimír Skrepl die Künstler im Projekt *Das, was übrig bleibt* (1993) vor die Aufgabe, sich alles Überflüssigen zu entledigen und stellten das aus, was dann noch übrig blieb. Die offene Konzeption der Ausstellung traf das momentane Bedürfnis und die suchende Stimmung in der Kunstszene auf den Punkt. Von überlieferten Werten und Vorstellungen gesäubert, konnten Inhalt und Form zusammenfinden.

²³⁵ Pokorný 1995, S. 32: „[...] Pojem hranice se v něm proměňuje v energetické pole výměny mezi vnějším a vnitřním.“

Im nächsten Jahr folgten zwei weitere Ausstellungen mit direktem Bezug zur Grenze. Neben AŽ im sudetischen Grenzdorf Aš war es vor allem die Ausstellung *Auf der Kante*, die bereits mit einem intimeren Grenzbegriff arbeitete. Im Vergleich zur Ausstellung *Das, was übrig bleibt*, war dieses Projekt ein Schritt weiter auf dem Weg der Grenzverschiebung. Die eingeladenen Künstler sollten sich nicht nur ihrem eigenen Ballast zuwenden und sich für einen zukünftigen Schritt über die Grenze vorbereiten. Diese Handlung bildete bereits die Voraussetzung für die Bildung von individuellen Grenzen der Intimität. Die politische Grenze der Gesellschaft befand sich bereits in fortgeschrittener Auflösung. In der Ausstellung *Auf der Kante* konfrontierten sich die Künstler mit einem Äusseren in Gestalt von konkreten Persönlichkeiten.

In ungezwungener Form, durch Sammeln von Ideen und Versuchen sollte sich im Jahr 1995 die Ausstellung *Test Run. Does art have young ones?* präsentieren. In Folge zeigte sich, wohin sich die Grenzen der aktuellen tschechischen Kunst verschoben hatten. Die vorangehende Reihe von Standortbestimmungen hatte den Weg zur durchlässigen, für gegensätzlichste Impulse empfänglichen Form von *Test Run. Does art have young ones?* (1995) geebnet. Erst die Entfaltung der verschiedenen Reaktionen auf die neue Situation der Freiheit und die durchlaufenen Stadien in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Grenze hatten zum gegebenen Standpunkt geführt. In *Test Run* schienen die Bezugsfelder im Augenblick der gegenseitigen Konfrontation zwischen den Künstlern zu entstehen und sich in der Interaktion gegeneinander abzugrenzen. Diese ad hoc sich formenden Wirkungsfelder bildeten den eigentlichen Sinn und das Ziel der Ausstellung. Dem Willen der Kuratoren entsprechend sollte die Individualität der Künstler zurücktreten.²³⁶ Der dadurch frei gewordene Platz der Handelnden füllte sich sogleich mit neuer Substanz. Die Zone des Grenzübergangs selbst trat in Aktion, der Raum zwischen Innen und Aussen erlangte eine eigene Aussage. Nach Marek Pokorný konnten die Grenzen der verschiedenen Positionen da kaum mehr bestimmt werden: „[...] Auf dem Raum der Begegnung brennen mehrere Feuer und es ist unmöglich, sie von Aussen her zu definieren.“²³⁷ In der Ausstellung *Test Run* existierte die Grenze nicht mehr als Verbindung zum Gegenüber. Sie war weder

²³⁶ Ševčík 1995, S. 4

²³⁷ Pokorný 1995, S. 32: „[...] prostor setkání má několik ohnisek a nelze jej definovat zvnějšku.“

Durchgang noch Trennungslinie. Die Grenze war ein eigenständiger, neu zu definierender Raum geworden. Der Produzierende stand nicht mehr an der Schwelle zwischen hier und dort, um sich vom Ausgangspunkt der Grenze auf die eine oder andere Seite zu begeben. Die Impulse kamen aus dem Bereich dazwischen, der Fokus richtete sich auf das Feld der Grenze selbst. Innen und Aussen waren keine Orientierungsfelder mehr: „Die Extremsituation liegt dazwischen.“²³⁸

An der Stelle, wo in der Ausstellung *Test Run* die Grenze als selbständige Zone eine eigene Individualität erlangte, liess sich zwei Jahre später eine Verschiebung dieser Grenzzone gegen Innen feststellen. Dieser Schritt ging einher mit der absoluten Auflösung eines Grenzbegriffs, der die Identität einer geschlossenen tschechischen Künstlergemeinschaft beenden sollte. Die Kunst war zu einem subjektiven Erlebnis und einem rein persönlichen Statement geworden. In der Konzentration auf die eigene Intimität drohte jede geistige Vernetzung und konstruktive Verbindung zwischen den Werken zu verkümmern. Es zeigte sich, dass die Situation der Kunst im Jahr 1995 nur in gewisser Hinsicht zu Recht als *Test Run* bezeichnet worden war. Das Provisorische des Begriffs passte zum Erforschen der wesentlichen Werte in Zwischenräumen und zum Abtasten peripherer Erscheinungen. Sollte mit *Test Run* aber die Versuchsrunde eines neuen Inhaltskonzepts gemeint sein, dessen Funktion bloss noch bestätigt werden musste, so hatte der Testlauf zu einem negativen Resultat geführt. Die folgenden Gruppenausstellungen machten eher den Anschein einer vollständigen Auflösung alles Gemeinsamen. Als ob aus den viel versprechenden Zwischenräumen von *Test Run* ein ewiger Transit entstanden wäre, hätten die Künstler auf der Suche zu sich selbst ihr Umfeld ausser Acht gelassen und dabei vergessen, dass ihre neu entdeckte, individuell erlebte Grenze nur in direkter Abhängigkeit zu ihrem Umfeld existieren konnte. Die tschechischen Künstler verharrten immer noch im Raum „dazwischen“ in Angst, sich in einer Entscheidung zu verfangen, der sie ihrer gewonnenen Freiheit berauben konnte, doch ohne das Bewusstsein, dass sie an der Grenze zum eigenen Ich fest hingen. In diesen freien Raum stellten Jana und Jiří Ševčík in der Ausstellung *Gekürzter Voranschlag* 1997/98 grundlegende Fragen zur Bildenden Kunst und ordneten das Ende der individuellen Grenzsuche an. Das jahrelange Spiel mit der Grenze, die Offenheit und Unschuld gegenüber dem von Aussen her veränderten Umfeld schienen vorbei zu

²³⁸ Ševčík 1995, S. 17: „Extrémní situace je mezi.“

sein, die Geduld mit den orientierungslosen Künstlern zu Ende. Die Zeit der nachrevolutionären Euphorie und das versuchsweise Abtasten der neuen Grenzen war vorbei. Acht Jahre im neuen Marktsystem der Künste hatten für klare Aussagen reichen müssen.

Die Kuratorinnen und Kuratoren forderten weder Parteinahme noch Bekennen zu einem ausgearbeiteten Programm, sondern ein Innehalten, Umschauen und Reflektieren mit dem Ziel, sich nicht in sich selbst zu verlieren. In der unerbittlichen Suche nach dem Ursprung und den Grenzen des eigenen Schaffens drohte die Sensibilität der Künstler gegen Aussen zu verkümmern. Grundlegende Fragen zur Kunst mussten beantwortet werden, um eine erste Orientierung wieder zu erlangen. Eine Reflexion, wie sie die Ausstellung *Gekürzter Voranschlag* begleitete, sollte das Blickfeld erweitern, die Wahrnehmung verfeinern und die Position des Künstlers festigen.

In diesem Moment war es nun auch in der tschechischen Kultur wichtig, das Verhältnis zwischen Öffentlichem und Privatem neu zu überdenken „[...] und sogar das Persönliche und Intime als politisch und öffentlich zu verkünden [...]“²³⁹ In den Bildenden Künsten musste man sich also mit Anliegen beschäftigen, die ausserhalb der immanenten Probleme von Inhalt und Form lagen. Erst im Bewusstwerden der eigenen Möglichkeiten konnten die offen gelegten Felder in Angriff genommen und die Grenzen ohne Verluste überschritten werden.

Als Abschluss des letzten Jahrzehnts im 20. Jahrhundert versuchten Jana und Jiří Sevcík in Zusammenarbeit mit Vladimír Beskid das aktuelle Bewusstsein der tschechischen Kunst in den weiteren Zusammenhang einer einheitlichen Repräsentation Mittel- und Osteuropas zu stellen. Anhand der Ausstellung *Distant Similarities*, die in der Nationalgalerie in Prag stattfand, überprüften die Kuratoren den Stand der Kunstproduktion der Staaten Tschechien, Polen, Slowakei und Russland. Die Ausstellung sollte Aufschluss geben über Gemeinsamkeiten, die sie aufgrund der Kategorisierung als ehemalige Ostblockländer zusammenhalten und gegen Aussen, also gegen den Westen, abgrenzen könnten. Zwischen den Werken gab es durchaus verbindende Momente, gemeinsame Interessen und ähnlich thematische Fokussierungen. Die Künstler „[...] belächeln den Mythos der

²³⁹ Ševčík 1997/98, S. 31: „[...] a dokonce prohlásit osobní a intimní za politické a veřejné [...]“

Authentizität, der Unschuld und des alltäglichen Lebens.“²⁴⁰ Sie traten mit vorsichtigem Abstand an die Themen heran, wobei sie Ironie und Selbstironie davor bewahrte, sich intensiv mit den einzelnen Problemen auseinandersetzen zu müssen: „Identität stellt sich negativ dar, nicht ernsthaft und in einer Dekonstruktion der Erinnerung, in welcher wir einzig noch ehrlich sein können.“²⁴¹

Die ersichtlichen Analogien zwischen den Staaten waren jedoch nicht in ihrer historischen Vergangenheit verwurzelt. Zehn Jahre nach dem Zerfall des sowjetischen Systems hatte man die künstlerische Positionierung und Grenzsuche der tschechischen Kunst nach Versuchen der Eigenständigkeit und national unabhängigen Identität wiederum in einem historischen Kontext zu finden versucht. Das Resultat der Ausstellung *Distant Similarities* verweigerte jedoch diesen Zugang und warf den ehemaligen Ostlockstaat in seiner Suche auf sich selbst zurück: „Es existiert kein vernünftiger Schluss, ausser dem, dass keine einheitliche Regel existiert, welche die Künstler verbinden würde, die entfernt verwandt sind durch ähnliche Erfahrungen in entfernt ähnlichem Kontext. Es existiert kein poetischer Komplex eines Mitteleuropa, ebenso wenig der eines Ostblocks. Ein Wert und ein Trauma heisst auf der anderen Seite bei weitem nicht so viel.“²⁴²

Die gemeinsamen Erfahrungen hinter dem eisernen Vorhang konnten der tschechischen Kunstszene also nicht helfen, sich selbst zu definieren. In Anknüpfung an den Realitätsverlust und das Verlorensein in der eigenen Intimität der Künstler in der Ausstellung *Gekürzter Voranschlag*, schienen sie nun nicht zu wissen, wie sie die verinnerlichte Individualität in weitere, gesellschaftlich bedeutende Zusammenhänge stellen sollten und wagten nicht, die persönlichen Grenzen in einen allgemeinen Kontext zu stellen.

In den 1990er Jahren war das alte Politsystem überwunden. Die Absenz des gemeinsamen Feindes stellte nun einige Künstler vor die Frage nach einem neuen Sinn und Inhalt ihrer Kunst. Die Reaktionen auf die Auflösung der Grenze Privat - Öffentlich fielen verschieden aus. Die einen verschanzten sich in Abneigung

²⁴⁰ Ševčík 1999/2000, S. 6: „Zesměšňují mýtus autenticity, nevinnosti a soukromého života [...]“

²⁴¹ Ebd.: „Identita se tu vymezuje negativně, v nevážnosti, dekonstrukci paměti, kde jediné můžeme být ještě upřímní.“

²⁴² Ševčík 1997/98, S. 7: „Neexistuje žádný rozumný závěr, kromě toho, že není jednotné pravidlo, které by spojilo umělce zdánlivě příbuzné podobnými zkušenostmi ve zdánlivě podobném kontextu. Neexistuje poetický komplex střední Evropy ani východního bloku. Jedna hodnota a jedno trauma neznamena zdaleka tolik na druhé straně.“

gegenüber dem Westen, andere wieder zogen sich in ihre private Mythologie zurück. Vor allem die jungen Kunstschaaffenden öffneten ihren Horizont, überschritten alte Grenzen in Form und Technik und versuchten, ihre Arbeit in einen westlichen Kanon einzufügen. Der Umgang mit Innen und Aussen liess aber auch zu, sich selbst in Zusammenhang mit der neuen Umgebung zu befragen. Dieser Ansatz wird im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit weiter verfolgt.

Ein Problem, welches vor und nach 1989 zu beobachten ist, liegt im ungleichen Verhältnis der Kräfte von Ost und West. Zwischen den beiden Seiten herrscht das kaum überbrückbare Machtgefälle von ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘. Die Tschechische Kunst war jahrzehntelang von der Entwicklung der westlichen Kunstproduktion abgeschottet. Lange hielt sich der Irrglaube an eine westliche Universalsprache in der Kunst, der man in der Untergrundszene nacheiferte. Die vermeintliche Überwindung der Sprachgrenze geschah nur auf formaler, nicht jedoch auf der Bedeutungsebene. Dies hatte jedoch zur Folge, dass die Kunst Osteuropas vom Westen als unauthentisch und pure Nachahmung von Westkunst aufgefasst wurde. Die Orientierung der zwei Seiten richtete sich nach verschiedenen Massstäben. Der Osten ging von der gemeinsamen Vergangenheit, aus, von historischen Prozessen, die Grenzen aufheben sollten. Für den Westen aber waren die geografischen Grenzen von Bedeutung und nahmen in der Kunstbetrachtung eine trennende Funktion ein.

Piotr Piotrowskis Ansicht einer absoluten Verherrlichung der westlichen Kunst wird im Katalog *Aspekte – Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 - 1999* leicht relativiert. Gemäss Henry Meyric Hughes wurden Trends aus dem Westen zwar vornehmlich positiv aufgenommen, „[...] wenn auch die Ideen aus dem Ausland manchmal erst mit Verspätung ankamen, nicht vollständig verstanden oder an die örtlichen Gegebenheiten angepasst wurden und ihre Weiterentwicklung zumeist im nichtöffentlichen Raum erfolgte“²⁴³. Lóránd Hegyi wiederum sieht das Verhältnis der Künstler gegenüber westlichen Werken, Strömungen und Begriffen als schwankend zwischen Begeisterung und Ablehnung²⁴⁴. Dieser Zustand des Misstrauens gegenüber westlichen Importen sollte sich auch in postsozialistischen Zeiten als ein typisches Verhaltensmuster der Staaten Mittel- und Osteuropas erweisen.

²⁴³ Hughes 2000, S. 52

²⁴⁴ Hegyi 2000, S. 30

Am Ende des ersten Jahrzehnts nach der Öffnung scheint der Prozess einer neuen Selbstfindung der osteuropäischen Staaten als Mitspieler im kapitalistischen Kunstmarkt erst zu beginnen. Die Resultate der jahrzehntelangen Dominanz des sowjetischen Regierungsmodells sind jetzt erst richtig fühlbar, nach Verschwinden dieses Modells. Gemäss Piotrowski reagiert der ehemalige Ostblock ernüchtert, die Kunst Zentraleuropas fühlt sich aus verschiedenen Gründen von der Geschichte betrogen: „They offer clear evidence that this region has been treated as a second-class Europe.“²⁴⁵ Dieses Wissen gibt Anstoss zu Kompensation und Demonstration. Die osteuropäische Kunst will beweisen, dass ihre Region zumindest auf kultureller Ebene trotz politischer und geografischer Grenzen nicht anders ist als der Westen: „Approaching the problem of space from a different vantage point, one could say that it is the border that divides two different spatial territories, one of the most important geographic concepts, that is associated with power. But the border not only divides space, it also connects it.“²⁴⁶

²⁴⁵ Piotrowski 2009, S. 28

²⁴⁶ Ebd., S. 16

Teil II

Die Erfahrung privater Grenzen in der tschechischen Kunst

8. Einleitung Teil II: Das Bewusstwerden von Gender Grenzen

Die Erfahrung der 1990er Jahre hat gezeigt, dass mit der Öffnung der staatlich politischen Grenze auch die persönliche Grenze an Bedeutung erlangte. Mit der Auflösung alter Regeln und Werte nach der Samtenen Revolution war die Grundlage alles Gemeinsamen ausradiert. Die Öffnung der politischen Schranken bewirkte, dass die Bewohner der damaligen Tschechoslowakei in ihrem gewohnten Alltag plötzlich und ohne vorgängige Chance zur Akklimatisierung mit unzähligen Veränderungen überschwemmt wurden. Das kapitalistische System setzte von jedem Einzelnen die Bereitschaft voraus, den Anforderungen entgegenzutreten sowie den Willen, dies unter Einsatz der eigenen Kräfte zu tun. Dies hätte von der gerade eben demokratisierten Bevölkerung von vornherein sicheren Stand, ein Öffnen gegen Aussen und wissbegieriges Streben nach vorn verlangt.

In der vorhergehenden Analyse wurden in der Bildenden Kunst aber Tendenzen ersichtlich, die sich gegen das Innere des Einzelnen und zur privaten Sphäre hin richteten. In den Ausstellungen der 1990er Jahre zeigte sich die neue Offenheit der Welt auch von ihrer Schattenseite. Die Kunstschaaffenden nahmen sich nicht als Teil der neuen, geografischen ost-westlichen Einheit wahr, zu der sie seit kurzer Zeit gehörten, sondern als Element eines Ganzen, das in seiner ungreifbaren Weite einschüchternd wirkte. Wer hinaus trat, riskierte unweigerlich, die Orientierung und damit die Kontrolle zu verlieren. Also traten viele den Weg in die andere Richtung an und beschäftigten sich mit dem, was Innen war, mit der eigenen Identität. Die Präsentation *Nová Intimita* im Jahr 1991 (Neue Intimität, Teil 1, S. 57) zeigte deutlich die Notwendigkeit in der Kunst, das Intime öffentlich zu machen. Es ging dabei nicht um den exhibitionistischen Effekt. Die Frage wurde aufgeworfen, ob es gerechtfertigt sei, persönliche Anliegen in die Kunst einzubringen. Ebenso bestand Klärungsbedarf, was das Phänomen des ‚öffentlich Privaten‘ zu bedeuten habe. Im Katalog zur Ausstellung *Nová Intimita* positioniert die Kuratorin Milena Slavická die Tendenz zur Intimität im neuen gesellschaftlichen Kontext: „Die Neue Intimität taucht in einer bestimmten historischen Situation auf, in der Situation der Postmoderne.“ Allerdings ist Slavická nur zwei Jahre nach der Auflösung des sozialistischen Regimes der

besagten Postmoderne bereits überdrüssig geworden: „Ich weiss nicht weshalb, aber ich will dieses Wort nicht einmal mehr schreiben.“²⁴⁷ Den Grund für diese Abneigung sieht sie in der Stellung des Künstlers, die von der neuen post-sozialistischen Zeit gefordert wird. Sie sträubt sich gegen das „wir“, das den Kunstschaffenden angeheftet wird als Bezeichnung des kollektiven Gewissens der Nation. Nimmt man Slavickás Meinung als Mass für die allgemeine Stimmung in der Kunst an, dann wäre die ‚Neue Intimität‘ als Trotzreaktion auf die Situation der Postmoderne zu werten. Mit der Abkehr von gemeinsamen Motiven würde die Kunst der frühen 1990er Jahre also jegliche an sie gestellte Verantwortung ignorieren: „Bei fast allen ausstellenden Künstlern geht es um eine gewisse kleine, eventuell grosse Privatisierung des eigenen Werks.“²⁴⁸ Obwohl ein intimes Motiv öffentlich präsentiert wird, verweisen laut Slavická die meisten ausgestellten Werke am Ende auf sich selbst. Trotz des möglichen Vorwurfs an die Kunst, sie sei als l’art pour l’art zum Selbstzweck verkommen, trägt Slavickás Entdeckung Potential in sich, das aktuelle Kunst von ganz anderer Seite beleuchtet. Die Konzentration auf das Innere macht den Weg frei für die Reflexion der eigenen Identität. Das Erforschen des eigenen Ich ist dabei unweigerlich verbunden mit der körperlichen Erfahrung. Dabei ist der Körper als verbindendes Glied zwischen Individuum und Gesellschaft gleichzeitig Auslöser wie auch die Lösung für Fragen, die unser tägliches Empfinden steuern und beeinflussen.

Biologisches Geschlecht und sexuelle Orientierung bestimmen unsere Stellung in der Ordnung der Gesellschaft. Vermeintlich individuelle Entscheidungen des Einzelnen werden in weitem Mass von den bestehenden Geschlechterstrukturen beeinträchtigt. Wendet man sich seiner Intimität zu mit dem Ziel, der eigenen Persönlichkeit näher zu kommen, wird man unweigerlich mit Situationen konfrontiert, die auf die jeweilige biologisch geschlechtliche Bestimmung zurückgehen. Selbständige Entscheidungen und persönliche Freiheit enthüllen sich als ausgetretene Pfade einer langen Tradition. Auch auf der Suche nach der ‚Neuen Intimität‘ mussten die Kunstschaffenden an einem gewissen Punkt auf Mauern prallen, die ihren Ursprung in Körperlichkeit, Sexualität und gesellschaftlich bestimmten Geschlechterrollen hatten. In Zusammenhang mit der nachkommunistischen Kunst der Tschechischen Republik scheint sich dahingehend ein weites Feld aufzutun. Die offen zur Schau

²⁴⁷ Slavická 1991, S. 2: „Nevím proč, ale už se mi ani nechce toto slovo psát.“

²⁴⁸ Ebd., S. 3: „Téměř u všech vystavujících umělců jde o jakousi malou, event. velkou privatizaci vlastního díla.“

getragene Körperlichkeit im Westen musste zweifelsohne Reaktionen ausgelöst haben. Womöglich hatte die Neue Intimität in Bezug auf Körperlichkeit zur Folge, dass man sich hinter dem Mantel der Prüderie versteckte. Ebenso wie Nacktheit oder die Beschäftigung mit der biologisch determinierten Rolle in der Gesellschaft, werden Intimität und Körperlichkeit seit den Anfängen feministischer Emanzipation eher Frauen als Männern zugeschrieben. Diese Motive führen zu weiteren Fragestellungen. Feministische Anliegen und Gender Studies sind in der westlichen Welt seit Jahrzehnten nicht mehr aus den zeitgenössischen Wissenschaften wegzudenken. Die Erkenntnis der Konstruktion der Geschlechter bildet die Voraussetzungen zum Diskurs der Postmoderne. Humanistische Geschichtsschreibung, abendländische Philosophie sowie psychoanalytische Theorien basieren auf den tradierten Strukturen des weiblichen und männlichen Prinzips. Die Aufdeckung der bestehenden Machtverhältnisse im patriarchalen System hatte in all diesen Bereichen, genauso wie in Kunst und Kultur, ein Überdenken der geschlechtsspezifischen Hierarchie zur Folge. Die politisch radikalen Frauenbewegungen der 1970er Jahre - vor allem in den USA - und die den Genderbegriff begründende postfeministische Dekonstruktionstheorie²⁴⁹ haben die Bildende Kunst des Westens nachhaltig beeinflusst. Zur Zeit der Demokratisierung Osteuropas hatte die westliche Kunst bereits Jahrzehnte lang Erfahrung mit feministischen und gendertheoretischen Fragen. Im Osten musste in der Ära des sozialistischen Realismus der offizielle Umgang mit dem Körper ein ganz anderer gewesen sein. Eine parallele Entwicklung dieser Problematiken in der Tschechischen Republik ist nicht anzunehmen. Hinsichtlich der unterschiedlichen politischen Vergangenheiten stellt sich die Frage nach dem Erleben der Geschlechterrollen innerhalb des sozialistischen Regimes. Nicht auszuschliessen ist, dass die sozialpolitischen Anliegen von Feminismus und Gender – wenn auch möglicherweise in anderer Form und Erscheinung – schon vor der Revolution fortgeschrittener waren als im Westen.

Beschäftigt man sich mit dem, was das Persönliche ausmacht, so stösst man auf individuelle Grenzen, die jedoch in ihrem Wesen in der Struktur der Geschlechter gründen und auf gesellschaftliche Systeme zurückzuführen sind. Die innere Suche wird damit wieder auf eine allgemeine Ebene gehoben. Um im Erforschen des eigenen Subjekts weiter zu gelangen, sind umfassende Betrachtungen notwendig,

²⁴⁹ Butler 1991

die den Schlüssel zur Intimität darstellen. Die Kunstschaffenden der Tschechischen Republik hatten nach 1989 freien Zugang zu relevanten Quellen zeitgenössischer Theorien der kapitalistischen Welt. Um die Möglichkeiten des globalen Kunstmarktes optimal nutzen zu können, musste die intellektuelle Stufe des kapitalistischen Gegenübers erreicht werden. Es ist anzunehmen, dass vor allem die Künstlerinnen und Künstler der jungen Generation sich darum bemüht haben, die ihnen vorenthaltenen Prozesse aufzuholen.

Durch die Auseinandersetzung mit der historischen Vergangenheit der Frau und ihrer Positionierung in der Gesellschaft kann die eigene, durch aktuelle Gesellschaftsmuster mitbestimmte Persönlichkeit besser verstanden werden, was ganz im Sinn der Neuen Intimität liegt. Wie auch der westliche Genderdiskurs aus feministischen Erkenntnissen hervorging, kann eine Aufarbeitung der Thematik besonders von Seiten weiblicher Künstlerinnen erwartet werden. Zusätzlich zur Aufarbeitung der Geschichte bieten sich bestehende Erkenntnisse der westlichen Welt an, die als bewährte Erfahrungswerte genutzt werden können. Aus den ‚eigenen‘ Erfahrungen und jenen Ideen können wiederum neue Gedanken entstehen, die beide Seiten weiter und einander näher bringen. Von der fortgeschrittenen Vertrautheit des Westens mit Gender zu profitieren steht beiden Geschlechtern frei. Man kann sogar zur These gelangen, dass es den tschechischen Männern – ohne unter den Nachwirkungen extremer feministischer Aktionen zu leiden – leichter fallen sollte, den Zugang zu Gender zu finden. Auf künstlerischer Ebene kann man sich daher durchaus vorstellen, auf eine beachtliche Anzahl von Werken von Frauen wie auch von Männern zu stossen, die sich mit genderpolitischen Themen auseinandersetzen. Die Emanzipation der Frau könnte in der ehemals sozialistischen Tschechischen Republik also durchaus schneller Fuss gefasst haben als in der patriarchal aufgebauten Hierarchie des Kapitalismus.

Die folgende Untersuchung geht von den vorgängigen Erkenntnissen in der Kunst der 1990er Jahre aus und folgt der Kunst, die ihre persönlichen Grenzen in Zusammenhang mit den öffentlichen zu definieren sucht. Diese Richtung der Kunst führt nach Innen zum Erkennen der eigenen Identität, die in der heutigen Zeit in starkem Mass durch Körperlichkeit und sexuelle Bestimmung gesucht wird. In diesem zweiten Teil der Arbeit soll aufgezeigt werden, ob und in welcher Weise sich die aktuelle tschechische Kunst des Politikums von Gender und Feminismus angenommen hat. Der Blick auf wissenschaftliche Arbeiten und die Formen der

theoretischen Beschäftigung mit dem Gegenstand zeigt aktuelle Tendenzen der Forschung innerhalb der Tschechischen Republik auf. Kunstkritische Diskussionen eröffnen die Sicht auf leitende Fragestellungen um Feminismus und Gender in der Region der ex-sowjetischen Staaten. Dabei soll der Grundton der reflexiven Instanzen greifbar werden, der das theoretische Lager des tschechischen Kunstbetriebs bestimmt. Abschliessend bringt die chronologische Aufarbeitung von Ausstellungen, die zum Themenkreis Frau-Feminismus-Gender organisiert wurden, Einsicht in die sich wandelnde Motivation spezifischer „Frauenkunst“. Die gegenwärtige Stimmung des tschechischen Kunstgeschehens erschliesst sich aus Aussagen verschiedener, die aktuelle Szene um Gender und tschechische Kunst bestimmender Persönlichkeiten.

8.1 Historische Prämissen: Die Einheit der Geschlechter

Im Herzen von Prag, im grossen Saal des Rathauses auf dem Altstädter Ring, trafen 1897 rund eintausend Frauen zusammen, um ihre „[...] politischen Forderungen auszusprechen.“²⁵⁰ Für die Verlautbarung hatten sich die Aktivistinnen keinen minder bedeutsamen Ort ausgesucht, als da, wo die grossen Männer der Nation Geschichte geschrieben hatten. Die Frauen waren sich früh ihrer Rechte als Mitglied der modernen Industriegesellschaft bewusst geworden: „In Bezug auf die Emanzipation der Frau zählte die tschechische Gesellschaft seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zu den progressivsten und liberalsten in Europa. 1919, ein Jahr nach der Gründung der Tschechoslowakei (und dem Untergang Ungarn-Österreichs), erhielten Frauen das Wahlrecht.“²⁵¹ Wie Martina Pachmanová schreibt, waren die tschechischen Frauen in der Zwischenkriegszeit nicht so stark traditionellen patriarchalischen Regeln unterworfen wie Frauen in anderen Teilen Europas, da die tschechische Gesellschaft keine nennenswerten Bindungen an die Kirche hatte und relativ egalitär war. Die Entscheidung, mit ihren politischen Anliegen an die Öffentlichkeit zu treten, sollte für die Zukunft jedoch keinen Startschuss zu einer traditionsreichen Frauenbewegung bedeuten. Nach 1918 formierten sich Frauen während der Ersten Republik zwar in verschiedenen Gruppierungen, in denen sie gemeinsame Interessen vertraten und diese im Kreise Gleichgesinnter

²⁵⁰ Vodrážka 1998, S. 182: „[...] vyjadřující již politické požadavky.“

²⁵¹ Pachmanová 2009, S. 139f.

ausführten. Nach 1945 waren solche Vereine infolge des Zweiten Weltkrieges dem Untergang geweiht und mit „[...] der kommunistischen Machtübernahme 1948 unterdrückte [jedoch] der neue politische Apparat die feministische Bewegung und erklärte sie zu einem bourgeois Anachronismus – zu einem Hindernis auf dem Weg zu einer klassenlosen kommunistischen Gesellschaft.“²⁵² In seiner *Neortodoxní historická reflexe* (Unorthodoxe historische Reflexion) weist der tschechische Publizist und einzige männliche Feminist Mirek Vodrážka (*1954) auf die „[...] diskontinuierliche Geschichte der tschechischen Frauen“²⁵³ hin. Der Blick auf die Gegenwart zeigt die fehlende Anerkennung der politischen Leistung der Frauen. Vodrážka kritisiert diesbezüglich die Tatsache, dass die Frauenverbände zu Zeiten der Restitution nach 1989 ihr Eigentum nie zurückbekommen hätten: „Die nachnovemberliche Demokratie ist nur eine andere Form politischer Androkratie.“²⁵⁴

Propagierte Gleichberechtigung im Realsozialismus

Nachdem schon der Zweite Weltkrieg die gesellschaftlichen Entwicklungen auf tschechischem Gebiet in höchstem Masse beschnitten hatte, erfolgte mit der Okkupation durch die sowjetischen Streitkräfte nach 1948 die radikale Enteignung der tschechoslowakischen Bürger und Bürgerinnen. Auf intellektueller Ebene verbat sich die restriktive Gesinnung des neuen Regimes alle geistige Freiheit und individuelle Verwirklichung. Die erzwungenen Anpassungen an die fremden politischen Regime zerrten auch die Wurzeln der Frauenbewegung aus. Sie konnte nicht zum Netzwerk auswachsen und dergestalt soziale und politische Unruhen auffangen. Die taktisch geschickte Gründung von Frauenvereinen im Kommunismus durch das herrschende Regime erwuchs aus dem Gedanken zu absoluter politischer Kontrolle. Denn genauso wie das Öffentliche fiel auch das Private unter strengste Beobachtung der Staatspolitik. Die Freizeit der Bürger jeden Alters wurde so weit wie möglich organisiert. Der sozialistische Frauenverband *Československý svaz žen*²⁵⁵ (Tschechoslowakischer Verband der Frauen) verzeichnete selbst in den abgelegendsten Gebieten der Republik zahlreiche Mitglieder. Sein Programm folgte

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd., S. 183: „Historie žen je psaná rukou diskontinuity.“

²⁵⁴ Pachmanová 2009, S. 185: „Polistopadová demokracie je jen jinou formou politické androkracie.“

²⁵⁵ Šiklová 1996 (ohne Angabe der Seitenzahl)

blindlings den totalitären Praktiken und gewährleistete so eine Überwachung über das ganze Land hinweg.²⁵⁶ An den regelmässig Veranstalteten Treffen bildete „[...] politisch-erzieherische und massenpolitische Arbeit“²⁵⁷ einen wesentlichen Teil der Aktivitäten. Die Frauenfrage bewegte sich immer innerhalb der sozialistischen Ideologie und die Partei wusste sie für sich zu nutzen. Die Emanzipation in der Familien- und Arbeitswelt wurde zur staatlichen Aufgabe erklärt, die Sorge um die Rechte der Frau war Teil des politischen Programms. Als Arbeiterin und Mutter war sie dem Mann gemäss offizieller Propaganda als Stütze des Staates gleichgestellt: „Der Sozialismus und seine Wohlfahrtspolitik begrenzten natürlich die Diskriminierungen auf Grundlage des Geschlechts, taten dies jedoch zugunsten eines Staates, der sich die sogenannte ‚Frauenfrage‘ aneignete und zu einer ökonomischen degradierte. Sogar in den Anstrengungen der Opposition wurde jede Differenzierung dem gemeinsamen Kampf untergeordnet.“²⁵⁸ Nachdem den Frauen das Wahlrecht zugesprochen wurde, das Recht auf Arbeit und in vielen kommunistischen Staaten auch das Recht auf Abtreibung, war die ‚Frauenfrage‘ für den Staat gelöst: „Der sozialistische Apparat, die offiziellen Frauenorganisationen eingeschlossen, zeigte in der Durchsetzung der Gleichheit von männlichen und weiblichen Subjekten eine offene Intoleranz gegen den Feminismus, der als schädlicher ‚Import‘ aus dem Westen galt.“²⁵⁹

In einem Artikel der Tageszeitung *Mladá fronta* aus dem Jahre 1976 werden die Vorzüge gelobt, die der Frau in der sozialistischen Gesellschaft zukamen. Im Gesamten gesehen würden die ökonomischen und juristischen Leistungen des leninistischen Sozialismus zum Vorteil der Frau ausfallen: „Die Frau hat bei uns alle Rechte wie der Mann, jegliche Möglichkeiten zu sozialer Engagiertheit stehen ihr offen.“²⁶⁰

Um die Erfüllung des wirtschaftlichen Plans zu gewährleisten, musste von der Bevölkerung der grösstmögliche Einsatz abverlangt werden. In der industriellen

²⁵⁶ Surková 2005, S. 20

²⁵⁷ Ebd., S. 20: „[...] politickovýchovná a masová politická práce.“ Zitiert nach: *O činnosti Československého svazu žen mezi sjezdy 1984 – 1989*, Dokumentace, Praha 16. - 17.6.1989, S. 23

²⁵⁸ András 1999, S. 5: „Socialism and its welfare policies did cut back gender-based economic discrimination, but this happened at the cost of the state appropriating the so called "women's question" and degrading it to an economic one.“

²⁵⁹ Pejič 2009, S. 21

²⁶⁰ Surková 2005, S. 19: „Žena u nás má všechna práva jako muž, jsou jí otevřeny všechny možnosti k jakékoliv společenské angažovanosti.“ Zitiert nach: N. Matulová/H. Jarošová: *Žena v dnešní rodině*, in: *Mladá fronta*. Praha, 1976.

Produktion war man auf jede Arbeitskraft angewiesen, auf Männer genauso wie auf Frauen. In diesem Zusammenhang wurde die Integration der Frau in die Arbeitswelt als vollkommene Emanzipation und als Bereicherung ihres Lebensstandarts propagiert. Vordergründig sicherte der Staat den tschechischen Frauen in ihrer doppelten Aufgabe als Produktionskraft und Mutter in jeder Hinsicht Beistand zu: „[...] Der sozialistische Staat gewährt der Frau als Arbeiterin wie auch als Mutter eine Reihe weiterer Vorteile und soziale Unterstützung.“²⁶¹ Der Staat sorgte in eigenem Interesse für ein reibungsloses und effizientes Zusammenspiel von Familienleben und Arbeit. Die Institution Familie wurde als Baustein des sozialistischen Kampfes unterstützt und kinderreiche Paare erfreuten sich zahlreicher Begünstigungen von offizieller Seite her.²⁶² Frisch vermählte Eheleute zum Beispiel erhielten Wohnungen zu tiefen Mietpreisen und der Mutterschaftsurlaub wurde noch im Jahr 1984 von 26 auf 28 Wochen verlängert.²⁶³ Gut ausgebaute soziale Einrichtungen erleichterten den Müttern die Rückkehr in die Arbeitswelt, die Kinder wurden ganztags betreut. So gliederte der Staat die Frauen in seine wirtschaftliche Produktion wieder ein, ohne dass ihre Rolle in der Familie gefährdet wurde. Tatsächlich bedeutete diese ökonomische und soziale Gleichstellung für die osteuropäischen Frauen aber nichts als eine gut organisierte und sorgfältig kaschierte Doppelbelastung: „Trotz des garantierten Rechts auf Arbeit und des vom sozialistischen Staat bereitgestellten Systems von Kindergärten und –tagesstätten erreichten Frauen nur selten führende Stellungen in der Arbeitswelt.“²⁶⁴

Vor 1989: Kunst und Gender im Kommunismus

Von offizieller Seite her wurde die Genderfrage keineswegs als bestehende Gefahr totgeschwiegen. Die stalinistische Auslegung der marxistisch-leninistischen Ideologie und die daraus folgende Eingliederung beider Geschlechter in ein gemeinsames Ganzes liess identitätsbildende Anliegen und Genderstreitpunkte gar nicht erst entstehen.

Zu Gunsten der breiten Masse, die den Staat im Kollektiv vorantreiben sollte, wurde jede bestehende Individualität bekämpft: „Das wichtigste Symbol für den Fortschritt – sowohl in der Bildpolitik der Bildenden Kunst als auch in anderen Bereichen – wurde

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Auf der anderen Seite wurden Kinder aber auch als Instrument zur Manipulation missbraucht.

²⁶³ Surková 2005, S. 20

²⁶⁴ Pachmanová 2009, S. 139f.

das Bild eines Individuums, eines Arbeiters (meist ein Bergwerksarbeiter, Stahlarbeiter, Landarbeiter oder Soldat), der als Teil der Masse keine individuellen Merkmale aufweist. Weil also die Hauptideologie der internationale Proletarismus war – was auch die ausdrückliche Geschlechtergleichheit bedeutete – war die einzige Identität, die im Sozialismus zählte, die der Klasse.²⁶⁵ Doch hinter der Blende der Gleichberechtigung verstärkten sich in privatem und öffentlichem Raum patriarchalische Rollenmuster: „Wir wissen, dass das sozialistische oder *Sots-Patriarchat* auf vielerlei Weise die auf männlicher Dominanz und weiblicher Unterordnung sowie auf der normativen heterosexuellen Ökonomie basierenden Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern bewahrte und sogar reproduzierte.“²⁶⁶ So verschwanden in den 1930er Jahren, als das Parteiprojekt des Sozialistischen Realismus die Avantgardekunst verdrängte, auch Künstlerinnen sofort aus der offiziell anerkannten Kunstszene und tauchten erst in den 1960er Jahren wieder auf.²⁶⁷ Wie Bojana Pejić anhand von Judith Butler²⁶⁸ erklärt, entstanden die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern unter kommunistischer Doktrin wie im Westen auch, mit dem Lauf der Zeit: „Der Aufbau von Gender im ‚real existierenden Sozialismus‘ und anderswo war somit ein andauernder Prozess, denn die Genderkonstruktionen basieren auf performativen Praktiken, wobei, wie Judith Butler feststellt, ‚Performativität nicht als vereinzelter und absichtsvoller ‚Akt‘ verstanden werden darf, sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis‘.“²⁶⁹ Bei der Erforschung der komplexen Beziehungen zwischen Sozialismus und Gender sollte man zudem im Auge behalten, dass Genderarrangements sich nicht nur mit der Zeit änderten, sondern auch ‚geografisch‘ verortet waren: „Im Staatssozialismus waren Genderkonstruktionen, so wie überall, vielgestaltig und variierten mit der Zeit und dem Ort. Die Bilder der idealen polnischen Frau, aufgebaut aus einer gemischten Ikonografie von Katholizismus und Kommunismus, unterschieden sich von denen der idealen rumänischen Frau als der Mutter, die die Fortpflanzung der rumänischen Nation sichert, und waren wiederum verschieden von dem eindeutig atheistischen Ideal der tschechischen Frau. Die Genderkonstruktion der sowjetischen Arbeiterin unterschied sich von der

²⁶⁵ Rusinová 2009, S. 63

²⁶⁶ Pejić 2009, S. 22

²⁶⁷ Chukhrov 2009, S. 31

²⁶⁸ Butler 1995, S. 22

²⁶⁹ Pejić 2009, S. 19

sowjetischen Heldenmutter und der russischen Bäuerin,²⁷⁰ oder in den Worten von Jo Anna Isaak: „Sie wollten Arbeiterinnen ebenso wie Mütter, Führungsgestalten ebenso wie unscheinbare Typistinnen.“²⁷¹

In der Bildenden Kunst fanden die widersprüchlichen Ziele der verschiedenen sozialistischen Regimes in Bezug auf Frauenpolitik ihren Ausdruck, wobei die Machtverhältnisse in kommunistischen Ländern nicht in erster Linie durch den ‚männlichen‘, sondern den ‚egalitären‘ Blick‘ bestimmt wurden mit dem Ziel, das Körperliche zu Verstaatlichen: „In der Kultur des Westens erleichtert die Ikonografie der Fremdbestimmung des weiblichen Körpers die Konstruktion von Differenz, während sie in der sowjetischen Kultur zur Auffassung eines undifferenzierten Kollektivkörpers beitrug.“²⁷² Die offizielle Kunst der staatssozialistischen Länder folgte mehrheitlich dem sowjetischen Vorbild des Sozialistischen Realismus der 1920er und 1930er Jahre: „In dieser Kunst tauchten Idealbilder von Frauen und Männern auf, die sich einzig und allein dem begeisterten Aufbau des neuen politischen Systems widmen, und es gab im Prinzip keine Schönheit des weiblichen Körpers. Wichtiger waren offenbar Eigenschaften wie Natürlichkeit, Gesundheit und Kraft.“²⁷³ Der propagierte sozialistische Universalkörper mochte mütterlich, tatkräftig oder heldenhaft sein. Was weder Darstellungen von Frauen- noch Männerkörpern ausstrahlen durften, war körperliche Erotik: „In den Bildern dieser Zeit gab es keinen Platz für Lust, Sexualität oder Privatheit. Das waren jene Erfahrungsbereiche, die die Machthaber gefährdeten, weil sie durch ihre Unkontrollierbarkeit individuelle Freiheiten bedeuteten.“²⁷⁴ In diesem Kontext, so Izabela Kowalczyk, bemühte sich der politische Staatsapparat besonders um einen Entzug von Privatsphäre. Dass Nacktheit und Erotik im Bilde in den geheimen Kreis der systemgeegnerischen Sphäre gehörten, bestätigt die estnische Kunsthistorikerin Katrin Kivimaa in ihrer Untersuchung des weiblichen Aktes in der Phase der sowjetischen Okkupation: „Diese Unterdrückung ist der Hauptgrund, warum nicht nur in der sowjetischen Zeit, sondern auch danach Kunstkreise intern den Frauenakt mit Dissidenz und dem Ausdruck künstlerischer Freiheit assoziierten.“²⁷⁵ In diesem Falle wurde der weibliche Akt „[...] als Gegenbild zu den von offizieller Seite bevorzugten Darstellungen des

²⁷⁰ Johnson/Robinson 2007, S. 6

²⁷¹ Gal/Kligman 2000, S. 5f.

²⁷² Isaak 1996, S. 124

²⁷³ Kowalczyk 2009, S. 37

²⁷⁴ Ebd., S. 38

²⁷⁵ Kivimaa 2009, S. 52

sozialen Körpers der Frau empfunden.“²⁷⁶ Zu einem anderen Schluss kommt Bojana Pejić in Anbetracht der Verbreitung von weiblichen Akten im öffentlichen Bereich. Trotz der sozialistischen Bemühungen einer Entsexualisierung von Leben und Kunst stellt die Kuratorin aus Belgrad fest: „Wenn wir die öffentliche Skulptur betrachten – gewiss die offiziellste aller Kunstformen - so drängt sich der Schluss auf, dass die weiblichen Nackten des Sozialismus im gesamten Osten zahlreicher sind als die Monumente von konkreten Heldinnen-Frauen.“²⁷⁷ Auch Piotr Piotrowski thematisiert im Jahr 1998 anlässlich der Ausstellung *Body and the East: From the 1960s to the Present*²⁷⁸ in einem Vortrag die Allgegenwärtigkeit des weiblichen Aktes während des Sozialismus. Im Gegensatz zum männlichen Akt, der in den seltensten Fällen ‚splitternackt‘ dargestellt wurde, sei der osteuropäische Betrachter in Film und Fotografie umgeben gewesen von nackten Frauenkörpern.

Selbst zur Zeit des rigoros entsexualisierten realen Sozialismus gab es also durchaus Nischen, in denen das Abbild des nackten weiblichen Körpers auftauchte. In abweichender Form, an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten war der künstlerisch nachgebildete nackte Frauenkörper sowohl im öffentlichen, als auch im privaten Bereich präsent. Die Beobachtung von Katrin Kivimaa zeigt, dass der weibliche Akt im privaten Kreis als Symbol für geistige und kulturelle Freiheit stand, wohingegen Bojana Pejić bereits innerhalb des noch stärker kontrollierten öffentlichen Bereiches Lücken in der Tabuisierung der Nacktheit sieht. In diesem Zusammenhang hielt sie im Jahr 2009 fest, dass es keine Publikation zu den Genderverhältnissen in Osteuropa gibt, die nicht auf die Zweiteilung zwischen öffentlichem und privatem/häuslichem Bereich zu sprechen käme: „[...] Heute identifizieren viele feministischen Forscherinnen im Ringen um die Definition der Dichotomie öffentlich/privat unter kommunistischen Verhältnissen diese Teilung gewöhnlich als ‚öffentliches Patriarchat‘ (Staat) versus ‚privates Patriarchat‘ (Familie).“²⁷⁹ Der zuvor angedeutete kommunistische Blick, der den universellen, entsexualisierten Körper zum Ziel hat und alle individuellen Merkmale zu tilgen beabsichtigt, wirkte gleichzeitig mit der patriarchalen Hierarchie. Wer den Einfluss der kommunistischen Ideologie auf die betroffenen Staaten untersucht, sollte nicht vergessen, dass es neben den Zwängen des Sozialismus noch andere

²⁷⁶ Ebd., S. 53

²⁷⁷ Pejić 2009, S. 22

²⁷⁸ Piotrowski 1998, S. 226f.

²⁷⁹ Pejić 2009, S. 21

Machtstrukturen gab, unter deren Wirkung sich diese Staaten entwickelten. Gemäss Bojana Pejić sollte man anfangen, „[...] von unterschiedlichen Ideologien zu sprechen, wie etwa der Ideologie des sozialistischen Patriarchats, das wider die Absichten der kommunistischen Ideologie, die den Genderegalarismus nur zu gern propagierte, überlebt hat.“²⁸⁰ Frauen waren auch hier einem doppelten Druck ausgesetzt. Was die offizielle Seite angeht, so kann anhand von Abbildungen leicht eine Divergenz von Gleichberechtigungspropaganda und effektiver Frauenförderung aufgezeigt werden. In der öffentlichen Staatskunst wird ersichtlich, dass die Arbeitskraft Frau zwar neben dem Mann als Rückgrat des Staates dargestellt wurde, jedoch einfachere Funktionen einnahm. Meist war sie beim Bewirtschaften des Ackers oder in einfacher Arbeitskleidung als Fabrikarbeiterin dargestellt und mit Attributen des simplen Volkes ausgestattet (Abb. 30 und Abb. 31): „Eine geringe Anzahl von Bildern zeigt Frauen in höher qualifizierten Berufen, zum Beispiel als Traktorfahrerinnen oder Maschinistinnen.“²⁸¹ Georg Schöllhammer nennt die propagierte Gleichheit der Geschlechter und die gleichzeitigen Unterschiede im realen Leben eine „lebensweltliche Maskerade“, die eine stärkere Verbindlichkeit sozialer Normen und Werte in Primärgruppen, Familien und Freundeskreisen zur Folge hatte - „[...] oft in Gruppen und Zirkeln organisierten Künstlermilieus“²⁸² - wo solche Werte um so mehr konserviert würden. Auch Bojana Pejić stellt in der Kunstwelt patriarchal hierarchische Umgangsformen fest: „Bei der Untersuchung des Systems der Kunsterziehung, der Kunstproduktion und der Rezeption von Kunst in der kommunistischen Ära rücken zwangsläufig auch die Machtbeziehungen ins Blickfeld, und diese waren nicht selten genderorientiert.“²⁸³ Der gemeinsame Kampf gegen die Unterdrückung des Regimes liess keinen Platz für Problematiken anderer, persönlicher Art: „In allen Minderheitspositionen wurde die subkulturelle Identität gezwungen, sich dem Kampf gegen politische Repression und das herrschende Regime unterzuordnen. Der Multikulturalismus wurde dem inoffiziellen Untergrundkampf in der Kunst untergeordnet, der gegen die offizielle Kunst gerichtet war [...].“²⁸⁴ Wie Martina Pachmanová schreibt, sah die Situation in der illegalen Szene nicht anders aus: „Auch in nichtoffiziellen Kreisen – unter Dissidenten, im

²⁸⁰ Ebd., S. 20

²⁸¹ Kowalczyk 2009, S. 37

²⁸² Schöllhammer 2009, S. 78

²⁸³ Pejić 2009, S. 23

²⁸⁴ András 1995, S. 26 f.

Untergrund oder beim Anti-Establishment -, die sich, metaphorisch gesprochen, wie ‚ein Mann‘ gegen das Regime vereint hatten, blieb die patriarchalische ‚Rangordnung‘ der Geschlechter intakt. Selbst Frauen, die in diversen illegalen Gruppen mitarbeiteten, stellten die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern nicht infrage; für sie war das grösste Feindbild die totalitäre Ideologie, die Frauen wie Männer gleichermassen unterdrückte und daher als geschlechtsneutral betrachtet wurde.“²⁸⁵ Mit wenigen Ausnahmen war auch die Proklamation von Gruppen sowie das Verfassen von Manifesten meist Sache von – heterosexuellen – Männern.²⁸⁶ Es scheint beinahe überflüssig zu erwähnen, dass zu den denunzierten Minderheiten im Sozialistischen System auch Homosexuelle gehörten: „During the communist regime, homosexuality was presented as a crime, a perversion, and an illness.“²⁸⁷ Schwule und Lesben wurden ihrer erotischen Neigung wegen geächtet und in sowjetische Arbeitslager deportiert. Auch in der inoffiziellen Kunstszene fanden Leute mit anderer als heterosexueller Orientierung keine Plattform für einen offenen Umgang mit ihrer Genderidentität.

9. Feminismus und Gender im Vakuum der post-totalitären Gesellschaft

Nach dem Fall des Sozialismus bestimmte in der Tschechoslowakei nicht mehr die Parteizugehörigkeit, sondern die individuelle Leistung den Erfolg des Einzelnen. Zu Beginn der 1990er Jahre schienen sich die Laufbahnen von Frauen und Männern nicht grundlegend zu unterscheiden. Beiden standen die gleichen Möglichkeiten zur Ausbildung und eine freie Berufswahl offen. Der liberale Arbeitsmarkt forderte von den Beteiligten jedoch auch seinen Tribut. Weiterbildung, höchstmögliche Qualifikation sowie uneingeschränkte Verfügbarkeit bildeten einige der neuen Voraussetzungen für eine Karriere innerhalb des westlichen Kräftesystems. An diesem Punkt wurde es für Frauen jedoch schwierig, mit ihren männlichen Mitstreitern mithalten. Wo man sie früher für eine grosse Nachkommenschaft öffentlich auszeichnete, mussten auch die Frauen nun um ihren Platz in der Öffentlichkeit kämpfen und zwar in Arbeit und Familie. Die heutige Familienpolitik in der Tschechischen Republik bietet für die Frau als Hausfrau und Mutter zwar einige Vorteile, führt längerfristig aber zu keiner idealen Lösung in der Gleichstellung der

²⁸⁵ Pachmanová 2009, S. 140

²⁸⁶ Schöllhammer 2009, S. 78

²⁸⁷ Sokolová 2004, S. 260

Geschlechter. Der bezahlte Mutterschaftsurlaub beträgt noch heute zwei Jahre. Der Arbeitgeber ist verpflichtet, der Frau nach Ablauf dieser Auszeit eine Wiederanstellung zu gewährleisten. Die Regierung gewährt zwar finanzielle Unterstützung während der Beurlaubung, doch diese beschränkt sich auf ein minimales Lohnprozent. Zusätzlich verbietet das Gesetz, während des Mutterschaftsurlaubes einer Erlös bringenden Tätigkeit nachzugehen. Als Folge davon bilden finanzielle Engpässe in Familien keine Ausnahme. Die Tatsache, dass die Frau an ihren früheren Arbeitsort zurückkehren kann, bedeutet eine gewisse Sicherheit. Doch die Jahre, während derer sie dem Arbeitsmarkt fernbleibt, sind nur schwer aufzuholen. Häufig wird das Arbeitsverhältnis aufgelöst, weil die geforderte Leistung nicht erbracht werden kann. Eine Studie aus dem Jahr 1997/98, die das Arbeitsverhalten von Frauen und Männern untersucht, kommt hingegen zu einem erstaunlich positiven Schluss: In Ausbildung und nachfolgender Präsenz auf dem Arbeitsmarkt gebe es keine wesentlichen Unterschiede zwischen den Geschlechtern, ebenso wenig was die Realisation ihrer Pläne und Vorstellungen betrifft.²⁸⁸ Das optimistische Fazit der Statistik lässt sich teilweise durch die formale Stellung des Mutterschaftsurlaubes erklären: Frauen, die wegen Mutterschaftsurlaub nicht auf dem Arbeitsmarkt präsent sind, gelten gemäss aktueller Gesetzgebung nicht als arbeitslos und wurden in der Studie demzufolge nicht als solche wahrgenommen. Die Arbeitslosigkeit als Nebenprodukt des Kapitalismus machte sich in der Tschechoslowakei nach der Revolution erst nur am Rand bemerkbar. Zwischen 1992 und 1996 waren die Männer mit maximal 3,5% davon betroffen, der Anteil an erwerbslosen Frauen betrug höchstens 5%. Bis zum Jahr 1998 war der Prozentsatz bei Frauen auf 7,6% angestiegen, während 4,6% der Männer keine Anstellung fanden.²⁸⁹ Die vorliegenden Daten entkräften die Aussage der Studie von 1997/98, dass sich sowohl Frauen als auch Männer gleicher Massen an der neuen Wirtschaftsfreiheit beteiligen würden. Zusätzlich kommt Silvie Surková als Absolventin psychosozialer Studien in ihrer empirischen Untersuchung zum Schluss, dass auf der Werteskala der tschechischen Frau von heute noch immer die Familie an erster Stelle steht. Nach ihrer Aussage scheitern viele Frauen am Versuch,

²⁸⁸ Surková 2005, S. 27: Kuchařová/Zamykalová: *Aktuální otázky postavení žen a mužů*, Výzkum, Praha: 1998.

²⁸⁹ Ebd.

Familie und Arbeit unter einen Hut zu bringen und würden sich für ihre „[...] natürlich mütterlichen Bedürfnisse und Verlangen“²⁹⁰ entscheiden.

9.1 Nach 1989: Feminismus und Gender in der Kunst

Der Aufbau der Stiftung für Gender Studies stellt in der jüngeren tschechischen Vergangenheit den wohl wertvollsten Beitrag zur Gendergeschichte dar. Der Grundstein zur weltweit vernetzten Organisation wurde schon 1991 mit der Gründung des *Curriculum Centrum* und einer Fachbibliothek für Gender Studies gelegt.²⁹¹ Das Kontaktzentrum dieses Netzes tschechischer Frauenorganisationen war jeweils zweimal die Woche geöffnet und fand in der Wohnung von Jiřina Šiklová statt. Die damalige Mitbegründerin der Organisation ist heute Leiterin der Fakultät für Soziale Arbeit an der Karlsuniversität in Prag und im Vorstand der Stiftung für Gender Studies tätig. In ihrer Rede zur offiziellen Eröffnung 1996 liefert sie eine knappe Erklärung für den Ursprung der herrschenden Verhältnisse zwischen den Geschlechtern in den mittelosteuropäischen Staaten: „In postkommunistischen Ländern war der Mann für die Frau kein „omnipotenter Boss“, sondern vor allem Partner, der am Gerät oder am Schreibtisch nebenan arbeitete. Über beide entschied die „omnipotente“ Partei und deshalb haben die Frauen in diesen Staaten die Männer teilweise von ihrer Schuld freigesprochen.“²⁹² Die von Šiklová beschriebene Entbindung von der Verantwortung hält sich vielerorts bis zum heutigen Tag und wird in der Region selbst gern als Emanzipation der Frau ausgelegt. Aktuelle Probleme bleiben dabei trotz des veränderten gesellschaftlichen Umfeldes verschwiegen. Ein Jahrzehnt nach dem Fall des gemeinsamen politischen Feindes verbildlichte Mirek Vodrážka die Ernsthaftigkeit dieser „[...] tieferen sozialen Stille“ und bedauert, dass „[...] der Asche der feministisch-historischen Diskontinuität kein nachnovemberlicher Phönix entstiegen ist.“²⁹³

²⁹⁰ Ebd., S. 28: „[...] vítězí přirozené mateřské potřeby a touhy.“

²⁹¹ GS 1998, S. 5

²⁹² Šiklová 1996/a: „Muž pro ženu v postkomunistických zemích nebyl ‚omnipotentním bossem‘, ale převážně jen partnerem, pracujícím u vedlejšího stroje či psacího stolu. Nad ním i nad ženou rozhodovala ‚omnipotentní‘ komunistická strana, a proto jsou muži v postkomunistických státech v očích žen částečně exculpováni.“ (ohne Angabe der Seitenzahl)

²⁹³ Vodrážka 1998, S. 183: „Jestliže z popela feministických historických diskontinuit žádný polisopadový fénix nevzlétl [...] nastalo hlubší sociální ticho.“

Im Bereiche der visuellen Künste offenbart sich in der Tschechischen Republik auf den ersten Blick ein Bild, das Vodrážkas Enttäuschung bestätigt. Es ist definitiv kein grossflächiges Aufbegehren von Künstlerinnen entflammt, die in der Kunst für ihre neuerstandenen Rechte als Frauen oder Männer kämpften. Es finden sich innerhalb der Bildenden Kunst jedoch Thematiken, die mehr oder weniger unbewusst feministische und genderspezifische Belange reflektieren. In allen postkommunistischen Ländern war der wiedererlangte Wert der Individualität schlagartig zu einem treibenden Faktor sowohl in der Gesellschaft, wie in der Wirtschaft, als auch in der Kunst geworden. Das Private und Intime wurde nun auch im Osten offiziell in Szene gesetzt und die eigene Persönlichkeit als grosses Abenteuer erfahren. Sehr rasch reflektierten diverse Künstler die neue Situation in ihrem Werk. Die junge Generation befand sich nicht nur altersbedingt in einer Zeit der Suche, sondern sie begann ihre Karriere auch mit dem Druck von aussen, ihre eigene Sprache zu finden. Die Repräsentation des weiblichen Körpers nahm im Schaffen von Künstlerinnen in ganz Mitteleuropa viel Raum ein. Wie überall in der Region waren es in Tschechien zwar vor allem weibliche Künstlerinnen, die in ihrer Suche nach Identität vom Körperlichen ausgingen, aber allgemein wurden „[...] die Themen Sexualität, Gewalt und Körper [wurden] zu Highlights des gesellschaftlichen Diskurses, angefangen von Werbung und Fernsehsendungen bis zu Philosophie und Kunst.“²⁹⁴ Künstlerinnen „[...] stellten in ihren Arbeiten zahlreiche Geschlechterklischees der visuellen Repräsentation (inklusive Populärkultur und Werbung) subversiv in Frage,“ und behandelten darin „[...] bisherige Tabuthemen im Zusammenhang mit weiblicher Sexualität und weiblichem Begehren.“²⁹⁵ Doch obwohl sich aus westlicher Perspektive leicht eine feministische Orientierung in ihrer Kunst ausmachen liess, wollten die Autorinnen ihre Werke nicht in der Nähe solch expliziter Ansätze sehen: „Die Künstlerinnen finden diesen Begriff [aber] zu restriktiv, akzeptieren ihn nicht.“²⁹⁶ Für den westlichen Betrachter eröffnet sich dabei offensichtlich feministisches oder genderorientiertes Gedankengut. Ewa Grigar deklariert in *Living Gender after Communism* im Kapitel *Denying Gender* das Aufkommen vom Bild des Körpers in der Kunst nach 1989 als „dramatic appearance of gender related art.“²⁹⁷ Diese Kunst bedeutete den ersten Schritt in der

²⁹⁴ Chukhrov 2009, S. 33

²⁹⁵ Pachmanová 2009a, S. 140

²⁹⁶ Pejič 2009, S. 25

²⁹⁷ Grigar 2007, S. 80

Rückforderung der individuellen Identität. Die jungen Künstlerinnen hinterfragten ihre Rolle in der Gesellschaft über das Medium ihres Körpers. In ihrer Kunst äusserte sich die Auseinandersetzung mit den bestehenden Geschlechterverhältnissen. Was die Politik ignorierte, da stellte die Kunst Fragen: „Künstlerinnen wurden zu Vorläuferinnen des Genderthemas im Ostblock.“²⁹⁸ Auch Bojana Pejić spricht von der Kraft und Wirkung dieser ersten Genderkunst: „Ohne Übertreibung könnte man sagen, dass die zeitgenössische Kunstpraxis in Osteuropa ab den frühen 1990ern radikalste Kritik an Macht und Genderbeziehungen in den ‚neuen‘ Demokratien ausgeübt hat.“²⁹⁹

Doch nicht überall innerhalb des Kunstschaffens der postsowjetischen Ära trafen die genderreflektierenden Botschaften den Zuschauer mit Wucht. Die Zeichen waren nicht immer auf Anhieb und für alle verständlich, vor allem feministische Ansätze blieben vielfach dezent. In der damaligen Tschechoslowakei gehörte ein Überdenken der Geschlechterrollen seitens des Rezipienten nicht zu den thematischen Möglichkeiten der Kunstbetrachtung und es kam den wenigsten Betrachtern in den Sinn, Bildende Kunst unter diesem Gesichtspunkt zu interpretieren. Der von Zora Rusinová geprägte Terminus des „latenten Feminismus“³⁰⁰ scheint deshalb am besten geeignet, den Charakter der tschechischen Genderkunst dieser Ära zu beschreiben. Dieses stellenweise Aufkommen feministischer Ansätze erst ermöglicht hat das Auferstehen von künstlerisch tätigen Frauen aus dem männlich dominierten Umfeld der kommunistischen Kunstbetriebe vor dem Jahr 1989. Laut Martina Pachmanová vermehrte sich die Zahl der Künstlerinnen in der Szene beträchtlich. Verglichen mit der Kunst während des Sozialismus konnte man zudem nach dem Fall des Eisernen Vorhangs im Schaffen gewisser Frauen eine klare Verschiebung identitätsstiftender Thematiken gegen Aussen hin feststellen: „Während die ältere Generation der osteuropäischen Künstlerinnen Genderinhalte und geschlechtsspezifische Themen durch symbolische Andeutungen und Metaphern tarnte, agierten die Künstlerinnen, die im Spätsozialismus aufgewachsen und schon während ihres Studiums mit der internationalen Kunstszene konfrontiert worden waren, expliziter, einige sogar fast brutal.“³⁰¹ Es gab klare Differenzen in der Art, mit Fragen rund um Gender umzugehen. Laut Pachmanová wurde das Thema entweder

²⁹⁸ Piotrowski 2009, S. 88

²⁹⁹ Pejić 2009, S. 25

³⁰⁰ Rusinová 2003, zit. in: Pejić 2009, S. 25

³⁰¹ Pachmanová 2009, S. 95

auf intuitive oder aber auf reflektierte Weise Verarbeitet. Ausserdem erleichterten Performance, Installation, Video oder Fotografie den Zugang zu neuen Themen. Die Künstlerinnen betrachteten sie als „weniger maskulin kolonisierte Medien“³⁰², die im Vergleich zu früher auch nicht mehr kostspielig waren.

Der Austausch mit westlichen Künstlerinnen war schnell in Gang gesetzt: die offenen Grenzen ermöglichten es, über die neuartige Aufarbeitung der eigenen Stellung in der Gesellschaft mit Gleichgesinnten zu sprechen. Was Pachmanová in jener ersten Phase von Genderkunst aber vermisste, war „[...] eine gewisse Selbstreflexion, die jeden relevanten Genderdiskurs ausmacht.“³⁰³

9.2 Phallogozentrik und Universalismus in Alltag und Kunst

In seinen *Feministické rozhovory o tajných službách*³⁰⁴ (Feministische Gespräche über die Geheimdienste) vom Jahr 1996 spricht Mirek Vodrážka in Interviews mit sieben Politikerinnen verschiedener Parteizugehörigkeit über deren Situation und Erfahrungen in der von Männern dominierten Politgesellschaft. Von allgemeinen Fragen lenkt er die Gespräche auf die Geschlechterproblematik und prüft diesbezüglich die Position und Sensibilität seiner Interviewpartnerinnen. Am Schluss der Gespräche schneidet er die brennende Frage an, ob man von einer universal gültigen weiblichen Politik oder auch Frauenpolitik sprechen könne. Das Ergebnis von Vodrážkas ‚Verhören‘ ist ernüchternd. Die meisten seiner Interviewpartnerinnen halten es nicht für nötig, ihre Stellung als Frau in den politischen Reihen ihrer männlichen Kollegen zu hinterfragen. Ebenso wenig existiert die Bereitschaft, eine öffentliche Genderdiskussion in Gang zu setzen. Die deutliche Mehrheit der Politikerinnen lässt keinerlei persönliche Haltung zu, die ihr Denken und ihre Zielsetzungen von den Ansichten ihrer männlichen Kollegen unterscheiden könnte. Das Aufwerfen geschlechterbedingter Anliegen würde als Blossstelle ihrer politischen Integrität und als qualitativer Abstrich innerhalb der Parteiphilosophie gewertet. Aus den Interviews resultiert eine fast totale Verleugnung jedes weiblichen Faktors in der politischen Debatte. Laut der Kunsthistorikerin Martina Pachmanová hängt diese Haltung mit der offiziell gepredigten sozialistischen Moral zusammen, sichtbar in öffentlicher Prüderie und Tabuisierung der Sexualität. Die aus kommunistischen

³⁰² Grigar 2007, S. 80

³⁰³ Pachmanová 2009, S. 95

³⁰⁴ Vodrážka 1996

Zeiten übernommene Gleichstellungspropaganda widerspricht einer im privaten Bereich bis in die höchsten Parteikreise verbreiteten Promiskuität: „Diese Ambivalenz, sowie die Erwartung, dass Frauen in der Familie und im Beruf ihre Erfüllung bzw. ihre Selbstbestätigung finden, tragen dazu bei, dass vor allem in den Staaten, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg sozialistisch wurden, die traditionellen Rollenklischees die sozialistische Gleichstellungspolitik überdauern, ja sich paradoxerweise umso mehr verfestigen, je mehr die Arbeitswelt der sozialistischen Systeme von Frauen mitbestimmt wird.“³⁰⁵ Die Frauenquote in der Politik wurde im Prozess der Liberalisierung von oberster Stelle abgetan, wovon die chauvinistische Aussage des damaligen Premierministers Václav Klaus zeugt: „Es hat keinen Sinn, das weibliche Element künstlich und um jeden Preis in die Politik zu zwingen.“³⁰⁶ Die Worte des heutigen Staatspräsidenten täuschen vor, dass Frauen in der Tschechischen Republik die gleiche Ausgangslage wie ihre männlichen Kollegen hätten, wenn sie sich politisch engagieren wollen. Klaus geht von einem natürlichen Selektionierungsprozess aus, in dem der oder die Bessere gewinnt. In Anbetracht der herrschenden patriarchalen Strukturen innerhalb der sich formenden politischen Hierarchie ist dieses Argument unhaltbar: „Denn die neoliberale Wirtschaftspolitik verstärkte die traditionell patriarchalen Hierarchien der Gesellschaft nur noch.“³⁰⁷ Die höchste tschechische Führungsliga zeigte sich nach 1989 nicht bereit, Frauen und deren Anliegen in der Politik zu fördern, weil sie keinen Grund dazu sahen. Eine weiterer Vorwand der postkommunistischen Länder führt die Szenerie direkt zurück zur scheinbaren Gleichstellung der Geschlechter im realen Sozialismus. Um sich nicht mit feministischen Anliegen auseinandersetzen zu müssen, hüllte man sich in den Glauben, dass sich Gleichberechtigung und Feminismus nur entwickeln könnten „[...] wenn ökonomische und soziale Stabilität gewährleistet ist.“³⁰⁸ Die bulgarische Historikerin Maria Todorova bemerkt weiter, dass der Feminismus „getrennt von der Demokratie“ gesehen wird, die noch nicht „reif“ sei für den Feminismus: „Die Illusion ist, dass die Frauen als Teil des politischen Körpers von der einmal erreichten Demokratie automatisch profitieren würden.“³⁰⁹ Wenn die Demokratie von Männern nach patriarchalem Muster aufgebaut wird, ist es jedoch ein Leichtes einzusehen,

³⁰⁵ Schöllhammer 2009, S. 76

³⁰⁶ Havelková 1996: „Nemá cenu ženský prvek cpát do politiky uměle a za každou cenu.“ Zitiert: Václav Klaus.

³⁰⁷ Saxenhuber 2009, S. 71

³⁰⁸ Todorova 1993, S. 30

³⁰⁹ Ebd.,

dass sich Frauen kaum erfolgreich in diesem patriarchalen Gefüge bewegen und durchsetzen können, wenn sie sich nicht vollständig anpassen. Für Piotr Piotrowski ist der männlichen Charakter der Demokratisierung ein gemeinsamer Nenner des gesamten ‚ehemaligen‘ Osteuropas: „Man könnte diesen gut als eines der Hauptmerkmale der postkommunistischen Gesellschaften bezeichnen.“³¹⁰ Im Vergleich mit dem ‚weiter entwickelten‘ Westen seien die postkommunistischen Gesellschaften Osteuropas offenbar noch viel phallozentrischer: „Ein Grund dafür ist, dass die antikommunistische Opposition vor 1989 normalerweise nicht nur den Feminismus ignorierte, sondern auch durch und durch männlich war.“³¹¹ Frauen können demnach in der gemeinsam erreichten Demokratie nur mitspielen, wenn sie sich in die männlichen Formen hineinzwängen.

Mirek Vodrážka weist auf eine ähnliche Situation des Umbruchs in der ehemaligen Tschechoslowakei hin, wo er noch vor der kommunistisch gepredigten Gleichstellung sozialgeschichtlich Vergleichbares findet. Wie er in seinen *Unorthodoxen historischen Reflexionen* ausführt, haben die Wertesysteme nach 1948 und 1989 gemeinsam, dass die „[...] Entstehung der Selbstidentität auf dem Altar der sozialen Bestellung geopfert wurde, die die Selbstaufgabe der eigentlichen ‚Weiblichkeit‘ verlangte.“³¹² Dabei setzten sich nach der Revolution manche Frauen durchaus in verstärkt politischem Engagement ein. Ihre Aktivitäten versprachen jedoch mehr, als heute davon zu sehen ist. Der Versuch, eine eigene Partei aufzubauen, scheiterte und fand keine Wiederholung. Die Gründung mehrerer Dutzend Frauenvereine und die Initialisierung verschiedener Projekte versandeten laut Vodrážka in der „[...] postnovemberlichen Doktrin politischer Geschlechtslosigkeit.“³¹³ Deren Ursache, so der Publizist, liege im herrschenden Universalismus begründet, der in seiner traditionell humanistischen Sicht der Moderne auf die Frau schaut. Vodrážka verurteilt diesen Zustand als: „[...] universelle, ahistorische und abgeschlossene Einheit.“³¹⁴ Deren „[...] überdauernde Ideologie des asomatischen Humanismus [...]“³¹⁵ habe die kulturellen und genderpolitischen Vorurteile und Stereotypen in

³¹⁰ Piotrowski 2009, S. 88

³¹¹ Ebd.

³¹² Vodrážka 1998, S. 183: „[...] byla tvorba sebeidentity obětována na oltáři sociální obědnávky, která požadovala sebeabdikaci samotného, ženství.“

³¹³ Ebd.: „V souvislosti s polistopadovou doktrinou politické ‚bezpohlavnosti‘ [...]“

³¹⁴ Ebd.: „[...] univerzální, ahistorické a uzavřené entity.“

³¹⁵ Ebd.: „[...] přetrvávající ideologie asomatického humanismu jen prodlužovala setrvačnosti kulturních a politických genderových předpokladů a stereotypů.“

seiner Trägheit nur verlängert. Die Frau werde vom Mann nur dann als gleichwertig angesehen, wenn sie vom selben politischen Geschlecht abstamme. In Vodrážkas Abhandlung handelt sich auch Václav Havel als idealisiertes geistiges wie politisches Oberhaupt der nachrevolutionären Masse Kritik ein. In dessen Versuchen im Jahr 1989, ein postdemokratisches Prinzip herauszubilden, habe er sich „[...] ‚mannhaft‘ im Angesicht der postmodernen chaotischen ‚Andersartigkeit‘ in den intellektuellen Bunker traditionell geistiger Fragen eingeschlossen [...] und mit der Verurteilung aller Andersartigkeit als ‚Weg zur Hölle‘ die Offenheit der Bevölkerung gegenüber neuen Themen verhindert.“³¹⁶

Dazu gehörte auch die Auseinandersetzung mit Genderthemen. Auch nach der politischen Öffnung und in vielen Teilen der Republik waren feministische Anliegen lange ein rotes Tuch. Selbst in der Kunst fehlte eine freie, forschende Sicht auf Körper und Geschlecht und eine überzeugte, offene Meinung betreffend Geschlechtergrenzen war auch da noch lange keine Selbstverständlichkeit. Die Furcht davor, ihrer Andersartigkeit wegen ausgeschlossen zu werden und das gleichzeitige Festhalten an universellen Werten in der Kunst verwehrte es vielen Künstlern, in ein neues Verhältnis mit sich selbst zu treten und ihrem schöpferischen Schaffen zu vertrauen. Einerseits hatten osteuropäische Künstlerinnen nach 1989 laut Martina Pachmanová eine ambivalente Einstellung zu Feminismus und Genderthemen, weil sie fürchteten, an den Rand gedrängt und ghettoisiert zu werden: „Andererseits verklären sie die Machtmechanismen, die sie hinter der schönen, spirituellen und metaphysischen Oberfläche der ‚Kunst‘ vermuten.“³¹⁷ In ihrem Aufsatz *Drinnen? Draussen? Dazwischen? Anmerkungen zur Unsichtbarkeit eines neuen Feminismus- oder Genderdiskurses in der zeitgenössischen Kunsttheorie Osteuropas* zitiert Pachmanová eine Aussage der ungarischen Kunsthistorikerin Edit András, „[...] dass eines der grundlegenden Postulate in diesem Teil Europas sei, dass ‚gute Kunst einheitlich und unteilbar sei und lediglich bestimmte Qualitätsmerkmale aufweise, aber keine Geschlechtsspezifik‘“³¹⁸.³¹⁹ Das Wesen aller mittelosteuropäischen Kunstpositionen, die nach Genderneutralität streben und sich in ihrem Charakter als geschlechtsneutrale Künstler bestärken

³¹⁶ Vodrážka 1998, S. 183: „[...] Václav Havel, který tváří v tvář postmoderní chaotické „jinakosti“ se „zmužile“ zavřel do intelektuálního bunkru tradičních „duchovních“ otázek, z něhož [...] odstřeloval „jinakost“, která je, jak doslova prohlásil, „cestou do pekel.“

³¹⁷ Pachmanová 2009, S. 94

³¹⁸ Pejič 2009, S. 99, FN 5; András 1995, S. 41

³¹⁹ Pachmanová 2009, S. 94

lassen, deckt Pachmanová in der Umschreibung ‚muzzle‘ als ein Dasein mit Maulkorb auf: „[...] *muzzle* is used as a metaphor for various power and ideological mechanisms whose aim is to restrain feminist consciousness among contemporary Czech women artists and to control their socially and culturally ‚inappropriate‘ gestures that could disturb the dominant patriarchal order.“³²⁰ Nach 1989 werden die Kunschtchaffenden durch gesellschaftliche Doktrinen manipuliert und bevormundet, ähnlich wie vor dem Fall des Eisernen Vorhangs durch den sozialistischen Staat. Diese Situation kommentiert Ewa Grigar im Hinblick auf Pachmanová’s Konzept der ‚muzzled identity‘ unter dem *Kapitel* ‚*The Concept of Individuality: On Gender Neutralization*‘: „Moreover, these artists allow themselves to be manipulated by social views, or to be ‚muzzled‘, and this conscious awareness is as disturbing as the process of manipulation itself.“³²¹ Der Ansatz über die Neutralisierung ihres Geschlechts sei für viele Künstlerinnen vielleicht einfacher, doch am Ende unklug, denn ihre Kunst würde nicht in einem neutralen, sondern männlich dominierten Umfeld rezipiert.

Im Moment des Paradigmenwechsels war der Weg für Gender sowohl in der tschechischen Gesellschaft, als auch in der aktuellen Kunstproduktion steinig. Doch den äusseren Umständen zum Trotz fand die eine oder andere damalige Kunstschulabgängerin rasch für sich heraus, dass sie ihre um Identität kreisenden Fragen über das Medium der Körperlichkeit, des Frau-Seins lösen wollten. Damit zusammenhängende Bereiche wie Sexualität, Gesundheit, Alter, Attraktivität, Mutterschaft und derer mehr sind schon früh in ihren Werken zu finden. Dass sich trotz der bestehenden Hindernisse einige wenige tschechische Künstlerinnen auf diesen Weg begaben und heute noch dieselben Ziele verfolgen, spricht umso deutlicher für ein durchgehendes Bedürfnis nach einer Genderdebatte in der Tschechischen Republik seit den frühen 1990er Jahren.

9.3 Feminismus als Import aus dem Westen

Mit der Angst vor neuen Fragestellungen und den damit verbundenen Begrifflichkeiten hängen für den Publizisten Mirek Vodrážka die Ablehnung der

³²⁰ Pachmanová 2001/a, S. 1

³²¹ Grigar 2007, S. 87

Frauenthematik und die allgemeine Abneigung gegenüber dem Feminismus zusammen. „[...] Viele Frauen meinen, dass jede Betonung von ‚Frau-Sein‘ sie zu einem gewissen sozialen Un-Ding macht, mindestens zu einem Un-Menschen, was dazu führt, dass sie selber Frauenrechte nicht als Menschenrechte wahrnehmen.“³²² In der Tschechischen Republik als einer Region, deren Bevölkerung Jahrzehnte lang bis in die Privatsphäre hinein vom Staat kontrolliert worden war, musste sich das Bewusstsein für die eigenen Rechte erst einmal setzen. Dass man sich zudem auf Bedürfnisse als Frau oder als Mann berufen könnte, überstieg im Anfangsstadium der Demokratie die Vorstellungen. Fragen betreffend des eigenen ‚Ich‘ konnten öffentlich diskutiert und Zwänge, die die Suche nach der eigenen Identität behinderten, thematisiert werden. Nach der Auflösung des sozialistischen Kontrollsystems schlugen sich all diese neuen Eindrücke aus dem Westen unmittelbar in der Kunst nieder, vor allem im Werk von jungen Künstlern. Genderidentität jedoch bereitete trotz vieler visueller Beispiele in der westlichen Kunst Unwohlsein auch unter Künstlerinnen der jungen, nach persönlichem Selbstbewusstsein strebenden Generation: „The recognition of ‚gender identity‘ in Central Eastern European countries, however, even in the postcommunist decade, has created discomfort among women artists.“³²³ Marek Pokorný, heutiger Direktor der Mährischen Galerie in Brunn, erinnert sich gut an den Anfang der 1990er Jahre in der Tschechischen Republik: „Die Künstlerinnen sagten ‚Ja, wir sind Frauen‘, aber ‚Nein, wir machen keine feministische Kunst‘.“³²⁴ Im Rahmen des 11. Queer Film Festivals diskutierte er mit Martina Pachmanová unter dem Leitmotiv ‚Kunst mit Attributen‘ über den aktuellen Stand sowie historische Ausgangslagen feministischer, homosexueller oder Gender reflektierender Kunst in der Tschechischen Republik. Im Gespräch verweist Pachmanová auf die Furcht der Künstler, sich zu einer klaren Linie zu bekennen. Die Wurzeln dieser Angst, so die Kunsthistorikerin, seien historisch begründet in der „Skepsis ideologischem Denken gegenüber, welche bis heute überdauert hat.“³²⁵ Im Hinblick auf die aufstrebende Generation nach 1989 schreibt Pachmanová im Katalog zu *Gender Check*: „Die jüngste Künstlergeneration war wohl laut, frech und mutig genug, mit Tabus in Bezug auf den weiblichen Körper

³²² Vodrážka 1998, S. 183: „[...] , proč si mnohé ženy myslí, že jakýkoliv důraz na „žensství“ činí z ženy jakéhosi sociálního ne-tvora či minimálně ne-člověka, a proč samy nepovažují práva žen za lidská práva.“

³²³ Grigar 2007, S. 86

³²⁴ Pokorný 2010

³²⁵ Pachmanová 2010

und die Sexualität zu brechen. Aber sie hatte Angst, zu einer ‚marginalisierten‘ Gruppe zu werden.³²⁶ Zur Befremdung, welche die vermeintliche Ideologie hinter Gender tangierenden Fragen auslöste, kam laut Pachmanová noch die Befürchtung hinzu, dass der Erfolg eines Werks nur thematisch begründet sein könnte und nicht in der Leistung des einzelnen Künstlers selbst gesucht würde. Die jungen KünstlerInnen waren sich kurz nach der Wende kaum bewusst, dass ihre Kollegen auf dem westlichen Markt keineswegs auf eine Welle feministischer oder Queer Kunst aufspringen konnten oder wollten, um ins Rampenlicht zu treten. Zumal die Zeit, in der die reine Thematisierung von Gender Provokation erregt hatte, längst abgeflaut war. Die gängige Meinung, sie bräuchten keinen Feminismus, herrschte auch unter Kunstschaffenden und Intellektuellen. Am liebsten umschiffte man die Thematik, um das „F-Wort“ gar nicht erst anschneiden zu müssen: „Sie vertraten die beliebte postfeministische Ansicht, dass wir uns in einer ‚soften‘ und unpolitischen Phase nach dem Ende des gefürchteten, militanten Hardcore-Feminismus befänden – nach einer Bewegung also, die ironischer weise in diesem Teil Europas gar nicht stattgefunden hat.“³²⁷ Demzufolge sei der Begriff des ‚Postfeminismus‘ in Osteuropa ein „Leersignifikant“.

9.4 Feminismus, Homosexualität und Gender im Bild der Öffentlichkeit

Aufgrund fehlender Kenntnis der Thematik fühlt sich die Bevölkerung von den Fragen um Gender nicht betroffen. Weil sie niemanden anzugehen scheinen, kommen besagte Brennpunkte auch kaum aufs politische Parkett. Gender als öffentliches Anliegen wird weitgehend ignoriert. Auf kommunaler Ebene existiert keinerlei Bereitschaft, sich mit geschlechterspezifischen Themen auseinander zu setzen. Laut Alena Králíková stossen die Beauftragten der Stiftung für Gender Studies oft auf taube Ohren: „Es sind null Information und null Sensibilität vorhanden. Die staatlichen Angestellten versuchen uns zu belehren, was extrem mühsam ist. Da heisst es, ich bin ein sechzig jähriger Mann, ich weiss es sowieso besser als du.“ Problematisch sei vor allem, dass der Wille zur Bearbeitung des Themas in den oberen Politetagen kein bisschen zunehme. Die gesetzgebenden Reihen würden

³²⁶ Pachmanová 2009, S. 95

³²⁷ Pachmanová 2009, S. 95

öffentlich zur Ignoranz gegenüber Gleichstellungsfragen stehen: „Diesen Staat interessiert das Thema überhaupt nicht.“ In ihrem offiziellen Bericht von 1994 gab die Regierung zu, in der Tschechischen Republik herrsche im Gebiet der Frauenfrage pure Ratlosigkeit.³²⁸ Diese Erkenntnis führte jedoch keineswegs dazu, den offensichtlichen Mangel zu beheben. Die Gesinnung der Regierung zeigte sich ein Jahr später in ihrer Reaktion auf den Jahresbericht des amerikanischen Kongresses 1995. Dessen Inhalt verwies auf das ungenügende Interesse der tschechischen Politik an der Frauenfrage. Statt die Schwäche nun endlich anzugehen, lehnte die tschechische Regierung den Bericht kurzerhand ab.³²⁹ Im Jahr 1991 verwarf der gefeierte Revolutionspräsident und Intellektuelle Václav Havel den Feminismus öffentlich als Rückzugsort für „gelangweilte Hausfrauen und unbefriedigte Damen“³³⁰, wie ihn Bojana Pejić im Katalog zur Ausstellung *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas* zitiert. Der damaligen Ignoranz zum Trotz ist es heute vor allem Druck von aussen, der die tschechische Politik zur Handlung und fortdauernden Auseinandersetzung mit besagter Frauenfrage zwingt. Die Richtlinien der Europäischen Union verlangen, dass ein gewisses Kontingent an Unterstützungsgelder in die Entwicklung des Bereichs Gender fließt. Doch Gender bleibt bisher noch immer, selbst für die Frauen in der Politik, eine Pflichtübung. Immerhin, meint Králíková, sei die Rechtsgrundlage vorhanden und „[...] die Legislative in Ordnung.“³³¹

Věra Sokolová widmet sich in ihrem Aufsatz „*Don't Get Pricked*“ (2004) dem sexualisierten Bild des (Frauen-) Körpers in den tschechischen Medien und untersucht damit zusammenhängende Entwicklungen im Genderbereich vor politischem Hintergrund. Trotz der Schwierigkeiten, die feministische Anliegen in dieser Region zu überbrücken haben, verzeichnet Sokolová im post-kommunistischen Mittelosteuropa doch einige Fortschritte. Darunter fallen die Bereiche des Arbeitsmarktes und der Geburtenkontrolle, sowie die vermehrte Aktivität von Frauen in der Politik.³³² Doch der Weg zu einem offenen Umgang mit Genderrollen ist noch weit. Im Hinblick auf das erwachte Bewusstsein der Bevölkerung nach 1989 hätte man in der Tschechischen Republik eine schnellere

³²⁸ Vodrážka 1998, S. 187: „I Národní zpráva z roku 1994 o postavení ženy v České republice konstatovala, že v oblasti ‚ženské otázky‘ panuje u nás bezradnost.“

³²⁹ Vodrážka 1998, S. 186

³³⁰ Watson 1996, S. 218

³³¹ Interview Králíková 2006

³³² Sokolová 2004, S. 252

Entwicklung erwarten können. Unter Homosexuellen hatte die Revolution sofort Reaktionen ausgelöst: „After the collapse of communism, homosexuals were among the first suppressed minorities to organize into a strong political force to fight for their rights.“³³³ Für ein schnelleres Umdenken spricht zudem die Tatsache, dass die Tschechische Republik keine religiös begründete Intoleranz gegenüber Homosexualität zu bekämpfen hatte wie zum Beispiel Polen. Längst ist Homosexualität zwar nicht mehr verboten. Gemäss Sokolová spricht man in Tschechien auch nicht mehr von ‚unnatürlicher Neigung‘, sondern von „difference, but equality“³³⁴. Aber auch so formuliert steht Homosexualität noch immer abseits der Norm. Nach wie vor liegt dem grössten Teil der Bevölkerung der Gedanke einer sozial – und genderbedingten Entwicklung von Sexualität fern. Eine andere Begründung als die einer biologischen oder medizinischen Determinierung steht nicht zur Diskussion. Noch immer wird Homosexualität häufig implizit oder offen formuliert als Krankheit abgestempelt. Trotzdem, oder gerade deswegen, war Homosexualität kurze Zeit nach der Revolution ein beliebter Diskussionspunkt. Politische Parteien nahmen die Thematik der gleichgeschlechtlichen Partnerschaft in ihr Programm auf und in diversen Politshows kam es zu unüblichen Koalitionen, sobald diese liberale Forderung angesprochen wurde. Die tschechoslowakische Bevölkerung konnte sich erst seit kurzem eine eigene Meinung erlauben und diese auch publik machen und so war die jeweilige sexuelle Orientierung von Personen der Öffentlichkeit auch in TV Shows ein beliebtes Thema. Doch genauso wie in sogenannten ‚Reportagen‘ über Cabaretttänzerinnen, Prostitution oder Frauenhandel bleiben dabei die wirklichen Schwierigkeiten und die tatsächliche Tragik der Schicksale ausgeklammert. Die häufig ungenügend recherchierten Sendungen stillen vor allem die voyeuristischen Erwartungen der Fernsehzuschauer und sorgen für höhere Quoten. Durch Verharmlosung und Boulevardisierung der Problematiken werden chauvinistische Urteile und gängige Diskriminierungen nur bestärkt: „Media images of sexuality are one of the most important ways gender inequality is produced and reproduced in the Czech Republic.“³³⁵ Wie Věra Sokolová schreibt, gruppierten sich nach 1989 neben homosexuellen Aktivisten auch Frauenorganisationen. Nach westlichem Muster und meist mit Unterstützung von europäischen oder amerikanischen NGO's kämpften diese Netzwerke vor allem gegen sexuelle Gewalt

³³³ Ebd., S. 260

³³⁴ Sokolová 2004, S. 261

³³⁵ Ebd., S. 256

gegen Frauen, gegen Prostitution, Frauenhandel und Pornographie: „In fact, these organizations developed alongside and because of increasing gender inequalities after communism.“³³⁶ Die Organisationen fingen schnell die labile Stimmung unter der wechselnden politischen Situation auf, stellten Anlaufstellen für Betroffene zur Verfügung, lokalisierten in der turbulenten Zeit der Veränderung Gesetzeslücken und reagierten da, wo Handlungsbedarf gefragt war. Ihre Tätigkeiten wurden in der Öffentlichkeit jedoch nicht unter feministischem Gesichtspunkt angesehen und gemäss Věra Sokolová sträubten sich selbst die involvierten AktivistInnen gegen eine solche Zuordnung. Auch seien keine Zusammenarbeiten entstanden, die im Sinne einer kohärenten Aufklärungsarbeit mit Gender hilfreich wären. Auf ‚feministischer‘ wie auch auf homosexueller Seite herrschte der Glaube, dass man nichts zu den Anliegen des anderen beitragen könne: „Thus, there is an absence of meaningful discourse about homosexuality [...], and feminists have been unable to connect the politics of gender with the politics of sexuality into a coherent, powerful, and productive political critique.“³³⁷

Im Gegensatz zur ignoranten Haltung auf politischer Ebene und der noch immer fehlenden Aufgeklärtheit in ländlichen Gebieten der Tschechischen Republik habe die Sensibilisierung in der Prager Bevölkerung ,laut der Präsidentin des Büros für Gender Studies, einen beachtlichen Schritt nach vorn gemacht. Die verbesserte Informationslage verdanke man laut Alena Králíková zum grössten Teil der Aufgeklärtheit der Medien: „Wo wir an Pressekonferenzen im Jahr 2005 noch grundlegende Begriffe erklären mussten, trifft man in den wichtigen Medien heute kaum noch auf Unwissenheit betreffend Gender. Die Journalisten sind aufgeklärter und ihre Fragen verlangen uns detailliertere Auskunft ab als noch vor einem Jahr.“³³⁸ Die mediale Sensibilisierung betreffend Gender führt zur öffentlichen Diskussion, die unabdingbar ist für einen nötigen Bewusstseinswandel. In deren erster Phase sei der Austausch von Erfahrungen und Meinungen wichtig: „Wenn sie hören, womit ich mich beschäftige, tendieren die Leute dazu, darüber zu reden. Jeder denkt, er verstehe etwas davon, genau wie wenn es um Feminismus geht.“ So problematisch das massenmedial geprägte Halbwissen sein kann, so wichtig sind dabei Reflexion

³³⁶ Ebd., S. 263

³³⁷ Sokolová 2004, S. 259

³³⁸ Interview Králíková 2006

und Definition der eigenen Standpunkte. Um in einen weiterführenden Dialog einsteigen zu können, muss man sich erst der eigenen Position bewusst werden. Ein typisches Beispiel für die gängig chauvinistische Auslegung der Gleichstellungsbemühungen stellt die Problematik der sexuellen Belästigung am Arbeitsplatz dar. Der Begriff des *sexual harassments* wurde im Tschechischen in lautmalerisch ähnlich klingender Übersetzung sogleich negativ konnotiert.³³⁹ Die Männer in der Tschechischen Republik seien nach Králíková oft der stillen Überzeugung, dass sich doch „[...] jede Frau gern an den Hintern fassen lässt.“³⁴⁰ Nichtsdestotrotz lassen sich auch in der Arbeitswelt Erfolge im Gebiet Gender verbuchen. Der alljährlich durchgeführte Wettbewerb des Büros für Gender Studies für Firmen mit Sitz in der Tschechischen Republik, erfreut sich einer immer grösseren Zahl an Mitstreitern. Den ersten Platz gewinnt das Unternehmen, dessen Philosophie und Arbeitsbedingungen die Gleichstellung der Geschlechter am wirksamsten integriert. Schützt der Arbeitgeber seine Angestellten vor sexuellen Übergriffen, so seien sie wenigstens während der Arbeitszeit vor machoidem Verhalten bewahrt. Králíková ist der Überzeugung, dass sich auch anfänglich aufgezwungenes Etikett längerfristig in Benehmen aus Überzeugung wandeln kann. Zwar erst am Rand, aber auch unter Männern sei eine Gesinneswandlung zu erkennen. Durch die Vermittlung von gezielter Information liessen sich existentielle Berührungsängste mit Feminismus und Gender abbauen: „Im Gespräch mit Männern muss man aus ihrer Sicht argumentieren. Immer mehr Männer fühlen sich den Ansprüchen der Gesellschaft nicht gewachsen und können sich mit dem herrschenden Männerbild nicht identifizieren.“³⁴¹

Die herrschenden Vorurteile aufzudecken bemüht sich in Zusammenarbeit mit verschiedenen Organisationen das Büro für Gender Studies in Prag. Die Leiterin der Stiftung Gender Studies, Alena Králíková leistet seit Jahren Pionierarbeit auf dem Gebiet der Gleichstellung der Geschlechter. Während sich in Prag vor allem in den letzten zwei Jahren viel getan habe, herrsche in der Provinz noch immer Unwissen und Gleichgültigkeit gegenüber Gender und Emanzipation. Králíková weiss, dass sich die Spuren der Geschichte nicht von einem Tag auf den anderen beiseite wischen lassen: „Die Leute hier sind es überhaupt nicht gewohnt, ihre Rechte zu kennen, um sie zu kämpfen und sie einzufordern. Sie warten darauf, wer ihnen was

³³⁹ Vodrážka 1998, S. 185: „sexuální harašení“

³⁴⁰ Interview Králíková 2006

³⁴¹ Ebd.

gibt. Im Sozialismus bekam jeder seine vorgeschriebene Ration, je nachdem wie viele Kinder er hatte. Alles war vereinheitlicht, jeder wusste, in welche Kategorie er gehört. Jetzt müssen sich die Leute ihre Informationen selbst beschaffen. Sie müssen danach fragen und sie verlangen, denn niemand gibt einem irgendetwas umsonst.“³⁴²

Die Aufklärungsarbeit in Sachen Gleichberechtigung verläuft laut Alena Králíková stets nach demselben Schema. „Die erste Reaktion ist immer: Das brauchen wir nicht. Die Leute wollen nicht über die Themen reden, weil sie sich persönlich angegriffen fühlen.“ Jeder Zweifel am patriarchalen System und den gewohnten Prinzipien würde laut Králíková als Kritik an der eigenen Person aufgefasst: „Man muss den Leuten erst klar machen, dass die beschriebenen Perspektiven und Erfahrungen auch ihre eigenen sind.“ Dies geschehe in einem äusserst langatmigen Realisationsprozess und „[...] erst nach und nach geht ihnen auf, dass es sich lohnt, darüber nachzudenken.“

9.5 ‚Feminismus‘ und ‚Gender‘ im offiziellen Sprachgebrauch

Der englische Begriff *Gender* hat sich heute als bestehender Terminus im tschechischen Sprachgebrauch positioniert. Schon Mitte der 1990er Jahre bot die *Allgemeine Enzyklopädie 1996* (*Všeobecná Encyklopedie 1996*) eine Definition von *Gender studies*, die durchaus zum heutigen Zeitpunkt noch ihre Gültigkeit hat: „In der sozialen Anthropologie das Studium von Männern und Frauen im Allgemeinen. Im Unterschied zur *Feminisierung* hat er keine so starke politische Ladung und konzentriert sich nicht ausschliesslich oder in dominanter Weise auf das Studium und die Kritik der Stellung der Frau.“³⁴³ Der Begriff der Feminisierung wird wie folgt ausgelegt: „Die Bemühung um die Gleichberechtigung der Frau. In der Gegenwart nicht nur eine unterschiedliche gedankliche Strömungen umfassende Ideologie, sondern auch eine klassen- und sozial differenzierte, gesellschaftliche

³⁴² Ebd.

³⁴³ Encyklopedie 1996: „*Gender studies*- v sociální antropologii studium mužů a žen obecně. Na rozdíl od feminizace nemá tak silný politický náboj a nesusoustřeďuje se pouze nebo dominantně na studium a kritiku postavení žen.“

Bewegung [...].³⁴⁴ *Feminismus* ist in der Enzyklopädie von 1996 nicht enthalten. *Feminisierung* kann seiner Definition zufolge als dessen prozessuale Form angesehen werden. In historisch-ideologischer Sicht, aber bereits vorhanden ist *Feminismus* im Handwörterbuch von 1969 (*Příruční slovník naučný*): „Bourgeoise Frauenbewegung, die um die Gleichberechtigung der Frauen kämpft, aber die Tatsache der Abhängigkeit der Frau vom Kapitalismus nicht offen legt.“³⁴⁵ Gender findet aus verständlichen Gründen noch keine Erwähnung. Selbst Mitte der sozialistischen 1980er Jahre ist *Gender* noch nicht im enzyklopädischen Vokabular enthalten. Die *Kleine tschechoslowakische Enzyklopädie* (*Malá Československá encyklopedie*) liefert 1985 jedoch in mehreren Bedeutungen Auskunft über das westliche Phänomen des *Feminismus*: „1. In kapitalistischen Ländern die Theorie politischer, ökonomischer und sozialer Gleichheit der Frau mit dem Mann, organisierte Bewegung im Vorantreiben der Rechte und Interessen der Frau; 2. Benehmen, Standpunkte und Auswirkungen charakteristisch für Personen weiblichen Geschlechts; eine allgemein Frauen zugeschriebene Charakteristik kann sich auch bei Männern zeigen in Form sogenannter feministischer Züge (Abhängigkeit, Passivität, ein Überwiegen intuitiver Komponenten des Denkens).“³⁴⁶ Die erwähnte Definition von *Gender* in der *Allgemeinen Enzyklopädie* 1996 ist im Gegensatz zum neueren Lexikon *Universum* aus dem Jahr 2000, das auf dem deutschen *Bertelsmann Lexikon* beruht, aktueller in seinem Verweis auf die geschlechterübergreifende Bedeutung des Begriffs. Im *Universum* wird die Leserschaft von *Gender* direkt auf die einseitig orientierte *feministische Soziologie* verwiesen: „Eine Strömung zeitgenössischer Soziologie, die versucht, das soziale Geschehen aus dem Blickwinkel der Frau zu deuten, aus Sicht der sozialen und historischen Erfahrung von Frauen, die sie als verschieden von der Erfahrung der Männer ansieht. [...] Vergleichende Untersuchungen werden in den letzten Jahren

³⁴⁴ Ebd.: „*Feminizace*-Snaha o rovnoprávnost žen; v současnosti nejen ideologie zahrnující různé myšlenkové proudy, ale i třídně a sociálně diferencované společenské hnutí.

³⁴⁵ Procházka 1962: „*feminismus*- buržoazní ženské hnutí, které usiluje o rovnoprávnost žen, ale neodhaluje podstatu závislého postavení žen za kapitalismu.

³⁴⁶ Encyklopedie 1985: „*feminismus*- 1. V kapitalistických zemích teorie politické, ekonomické a sociální rovnosti žen s muži, organizované hnutí ve prospěch práv a zájmů žen; 2. Chování, postoje a projevy charakteristické pro osoby ženského pohlaví; charakteristika připisovaná obecně ženám se může projevit i u mužů ve formě tzv.feministických rysů (závislost, pasivita, převaha intuitivních složek myšlení).

häufig unter dem Begriff Gender Studie präsentiert (wörtlich das *Studium der Herkünfte*, diese Übersetzung wird aber nicht verwendet).³⁴⁷

Stösst man in wissenschaftlicher Fachliteratur auf Übersetzungen von *Gender*, so wird an seiner Stelle tatsächlich meist das Lexem *rod* verwendet. Das tschechische *rod* (*ženský/mužský*) bezeichnet das (weibliche/männliche) Geschlecht in seiner grammatischen sowie familiären Bestimmung als: „Geschlecht/ Herkunft/ Gattung/ Genus.“³⁴⁸ Die mangelnde sprachliche Differenzierung in *rod* erweist sich in der Übersetzung des Begriffs Gender als passende Tatsache. In der zeitgleichen Nennung von körperlichem und sprachlichem Geschlecht weist *rod* auf die Reichweite der gesellschaftlich bedingten Geschlechterstrukturen hin.

9.6 Gender Studies als Frauenforschung

Voraussetzung für die Beschäftigung mit dem Gegenstand Gender schuf die Abkehr von der marxistischen Forschungsdoktrin. Ohne deren vorgegebene ideologische Orientierung war Raum für neue Themen frei geworden. Man suchte nach neuen, politisch unbelasteten Gebieten und fand Inspiration in westlichen Fachbereichen. Einer davon war die Aufarbeitung der Geschichte der Frau. Eine Auswahl wissenschaftlicher Arbeiten, die sich mit diesem Gegenstand in der Tschechischen Republik befassen, legte Jana Ratajová 2005 in ihrer Untersuchung *Dějiny ženy a koncept genderu v české historiografii*³⁴⁹ (Die Geschichte der Frau und das Genderkonzept in der tschechischen Historiographie) vor. Die Autorin stellte die verschiedenen konzeptuellen und methodologischen Ausgangslagen einander gegenüber, um diese dann im Fokus auf Deutlichkeit und Vollständigkeit hin zu beurteilen.

In der alltäglichen tschechischen Konversation wird der Begriff Gender häufig unreflektiert oder in vager Bestimmung verwendet. Das gängige Problem liegt im einseitigen Verständnis; die geschlechtsübergreifende Bedeutung hat sich noch nicht

³⁴⁷ Universum 2000: „*Feministická sociologie*– jeden z proudů současné sociologie, který se pokouší vysvětlit sociální dění z ženského úhlu pohledu, z hlediska sociální a historické zkušenosti žen, kterou považuje za odlišnou od zkušenosti mužů. [...] Srovnávací výzkumy jsou v posledních letech často prezentovány pod pojmem gender studie (doslova studium rodů, překlad se ale nepoužívá).

³⁴⁸ Velký slovník 2005: „*rod*– 1 pokolení s Geschlecht , s Haus; knížecí s Fürstenhaus; lidský s Adelsgeschlecht; 2. původ e Herkunft, e Abkunft; 3. botanic., zool. e Gattung; 4. jazyk. s Genus, pouze u jmen s Geschlecht.

³⁴⁹ Ratajová 2005

durchgesetzt. So besteht die Tendenz, *Gender* die Bedeutungsebene von *Frau* zuzuweisen. Ratajová hält den Irrglauben fest, dass Gender sich unter bestimmten Gesichtspunkten dem Thema ‚Frau‘ widme. Hat *Gender History* zum Ziel, die Geschichte im Hinblick auf die Konstruiertheit der Geschlechter zu befragen, spielen in der Frauengeschichte/-forschung (*ženské dějiny*) thematische Aspekte der Frau eine Rolle. Die mangelnde Unterscheidung der Forschungsgebiete dringt selbst in Schriften mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit durch. Gerade in der Aufarbeitung der Geschlechterfrage in historiografischem Kontext stösst man selbst in neuerer Literatur auf dieses Phänomen. Marie Ryantová zum Beispiel spricht in ihrer Untersuchung *Takzvané ženské dějiny v českých zemích* (Sogenannte Frauengeschichte in böhmischen Ländern) synonym von *gender studies* und *Frauenforschung*.³⁵⁰ Die von der Autorin unternommene Inventarisierung der Werke zum Thema der Frau in der böhmischen Geschichte ist jedoch letzterem zuzuweisen. Die Historikerin Jana Ratajová stellt im Bereich der traditionellen Frauenforschung eine Differenzierung in zwei methodologische Untersuchungsrichtungen fest. Die erste geht von der Position der klassischen politischen Geschichtsschreibung aus und konzentriert sich auf das Hervorheben grosser, namhafter Frauen. Die besagten Heldinnen konnten sich in einer von Männern dominierter Welt neben diesen behaupten und sind es darum wert, in die Geschichte einzugehen. Im Gegensatz dazu versucht der zweite, neuere Forschungszweig, die Welt der Frau als eigenständiges Konzept zu emanzipieren, das keiner Bestätigung innerhalb des phallischen Geschichtskonstrukts bedarf. Die Geschichte der Frau mit Blickpunkt auf ‚Heldinnen des Alltags‘ gründet wie auch die Zeitgenössische Kunst auf dem Konzept der Postmoderne.³⁵¹ Gesellschaftliche Motive, die in der traditionellen Geschichtsschreibung vernachlässigt wurden, werden zu Brennpunkten in der Diskussion. Für die Erforschung der Frauengeschichte in den 1990er Jahren bildet dieses Alltagskonzept einen entscheidenden Ausgangspunkt.

9.7 Vorbehalte gegenüber Feminismus und Gender als Ideologie

In ihrer historiografischen Untersuchung stellte Jana Ratajová fest, dass Arbeiten, die auf feministischer Philosophie gründen, als verdächtig und unwissenschaftlich

³⁵⁰ Ryantová 2002, S. 235

³⁵¹ Harrison/Wood 2003, S. 1243

angesehen und dementsprechend nicht in den wissenschaftlichen Diskurs einbezogen werden: „Dies gilt vor allem für den poststrukturalistischen Feminismus in der Vertretung von Judith Butler³⁵² oder Joan Scott³⁵³. Ihre Theorien werden als doppelte Bedrohung in Form von Feminismus und Poststrukturalismus wahrgenommen.“³⁵⁴ Die historische Begründung dieser Ablehnung sah Ratajová in der politischen Konnotation der Begriffe. Es sei zwar legitim, *Gender* in der Verbindung mit *Frau* und *Feminismus* als historisches Phänomen zu erforschen: „[...] aber jeglicher zeitgenössische Diskurs in diese Richtung wird nach Möglichkeit vermieden.“³⁵⁵ Die Wissenschaftler und Theoretiker der älteren Generation seien von einer Abneigung gegenüber der methodologischen Einbettung ihrer Arbeiten behaftet: „Jegliche Methodologie trägt die Gefahr eines ideologischen Ursprungs in sich [...] und führt in ihrem Ergebnis zur Deformation der Geschichte.“³⁵⁶ Jede wissenschaftliche Arbeit basiere jedoch auf einer methodologischen Vorgehensweise. Deren Verhüllung täuscht dem Rezipienten eine allgemeingültige Wahrheit vor, Arbeitsweise und Resultate können in letzter Konsequenz nicht nachvollzogen werden. Die fehlende Transparenz führt zur gegenwärtigen Situation. Begriffe wie Gender oder Feminismus werden von Fachleuten nicht definiert und ihre Bedeutungen und Möglichkeiten bleiben dem breiten Publikum verborgen. Solange man mit dem pragmatisch korrekten Kontext nicht vertraut ist, können weder Gender noch Feminismus als Arbeitsmaterial eine verlässliche Basis bilden. Die andere Gefahr besteht in der falschen oder unpräzisen Verwendung der Begriffe, die sie zu Trägern unsachlicher Inhalte macht. In Studien der 1990er Jahre, so stellt Ratajová fest, bemühen sich die Schreibenden um eine passende Übersetzung von Gender. Heute werde des Lesers Vertrautheit mit Gender lieber stillschweigend vorausgesetzt, als sich an eine Erklärung zu wagen. Die Lösung des Problems fänden die Autoren in Form einer knappen enzyklopädischen Randnotiz, worin auf

³⁵² Butler 1991: Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*

Butler 1995: Judith Butler: *Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts*

³⁵³ Joan Wallach Scott: *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press, 1988.

³⁵⁴ Ratajová 2005, S. 173: „Zvláště to platí o poststrukturalistickém feminismu v podání Judith Butlerové či Joan Scottové, kde je vnímáno ohrožení dvojí, vedle feminismu ještě poststrukturalismem.“

³⁵⁵ Ratajová 2005, S. 160: „[...] a proto se o něm sluší psát pouze jako o historickém fenoménu a od jeho současné podoby se pokud možno distancovat.“

³⁵⁶ Ebd., S. 161: „Jakákoliv metodologie je často zaměňována s ideologií a je chápána jako podezřelá přítěž, která ve svém důsledku vede k deformování dějin.“

die ursprüngliche Bedeutung von Gender als grammatisches Geschlecht hingewiesen würde.³⁵⁷

Der Grund für diese unverfängliche Haltung ist vor allem im Mangel an öffentlicher Information zu vermuten. Es existieren nur wenige tschechische Übersetzungen feministischer Texte und diese sind in den öffentlichen Bibliotheken nur selten vorhanden.

10. Wissenschaftliche Arbeiten zu Gender und Feminismus

Bis ins Jahr 1989 waren feministische Schriften aus der westlichen Welt kaum aufzutreiben.³⁵⁸ Erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs fand man Informationen zu Genderthemen aus dem Westen. Die slowakische Kunsthistorikerin Zora Rusinová spricht von einem regelrechten Boom der akademischen Genderfächer und des sexuellen Identitätsdiskurses in den frühen 1990er Jahren. Leider kann man diese Aussage nicht auf die Beschäftigung mit Gender in der Kunst der Tschechischen Republik ausweiten. Nur schon bis zur Publikation einer ersten tschechoslowakischen Zeitschrift zum Thema Gender verstrich einige Zeit. Die Fraueninteressenvereinigung *Aspekt*³⁵⁹ war zwar bereits 1992 gegründet worden, das gleichnamige Magazin kam jedoch erst ein Jahr später heraus als „[...] tschechisch-slowakische Zeitschrift mit einem US-amerikanischen Redaktionskollektiv, dessen Schwerpunkt auf feministischer Gendertheorie lag.“³⁶⁰ Institutionelle Abhilfe von der Unwissenheit schuf die Gründung der Bibliothek für Gender Studies 1991 und ihrem fortschreitenden Ausbau, dank welcher Interessierte freien Zugang zu aktuellen Publikationen bekamen. Als Quellentexte bildeten die Originalausgaben feministischer Beiträge zwar wertvolle Arbeitsmaterialien, doch kämpfte ein Grossteil der damaligen Leserschaft noch mit sprachlichen Schwierigkeiten. Die Fremdsprachenkenntnisse der jungen Generation reichten noch nicht zum nötigen Verständnis der zumeist in Englisch verfassten Fachliteratur.

³⁵⁷ Ebd., S. 160: „Obvyklou se stala okrajová encyklopedická zmínka o původním významu slova (gramatický rod).“

³⁵⁸ Interview Králíková 2006

³⁵⁹ *Aspekt*, <http://www.aspekt.sk/about.php> [20. 5. 2011]

³⁶⁰ Rusinová 2009/a, S. 137f.

Den Studiengang Gender Studies bietet die Karlsuniversität in Prag seit dem Jahr 1996 an der Fakultät Sozialer Studien an, vernetzt mit Veranstaltungen am Institut für Soziale Arbeit der Philosophischen Fakultät Prag. Die Leiterin dieses Studiengangs, Jitka Šiklová, hat für ihre Arbeit die englische Bezeichnung Gender Studies übernommen.³⁶¹ In der bereits erwähnten Eröffnungsrede fügt sie die erklärende Übersetzung „Studie vom grammatischen sowie biologischen Geschlecht“³⁶² hinzu mit der Entschuldigung, keine zureichend präzise tschechische Übersetzung bieten zu können. Obschon laut Šiklová die Plätze in den Reihen der Professoren erst einmal gefüllt werden müssten, erfreuen sich die Vorlesungen zu Gender Studies grosser Popularität.

Trotz wachsender Informiertheit und den Möglichkeiten zum Austausch und Vergleich scheint es angesichts der wenigen Publikationen aber übertrieben, von einem Boom in der wissenschaftliche Beschäftigung mit Gender zu sprechen. Věra Sokolová hält in ihrem Aufsatz *Don't Get Pricked!* 2004 fest: „Many Czech social scientists know something about the changing ways male and female sexualities have been understood and represented in Czech society in the post-1989 period, but hardly anyone has written about them.“³⁶³ Nur drei studentische Arbeiten (ausserhalb der Kunstgeschichte) waren es bis ins Jahr 2006, die sich umfassender und bewusst mit der Thematik Gender auseinandersetzten:

Ivan Vodochodskýs Diplomarbeit von 1999 unter dem Titel *Muži a Maskulinity*³⁶⁴ (Männer und Maskulinität) stellt eines der seltenen Zeugnisse dar, dass nicht nur Frauen sich für die Dekonstruktion der Geschlechterrollen interessieren. Die sozialwissenschaftliche Arbeit befasst sich jedoch nicht mit Gender im tschechischen Umfeld. Vodochodský untersucht sowohl unter theoretischen als auch empirischen Aspekten Positionen der Männlichkeit. Er geht der Frage nach, was es heisst, Mann zu sein in der eigenen Erfahrungswelt und im kulturellen Kontext der als männlich bezeichneten Gesellschaft. Der Verfasser versucht, innerhalb der vom westlichen Feminismus beeinflussten soziologischen Literatur, relevante Konzepte der Männlichkeit zu finden.

³⁶¹ Šiklová 1996 (ohne Angabe der Seitenzahlen)

³⁶² Ebd.

³⁶³ Sokolová 2004, S. 251

³⁶⁴ Vodochodský 1999

Eine psychosoziale Sicht des weiblichen Geschlechts bietet Silvie Surková in ihrer Magisterarbeit von 2005 unter dem Titel *Postavení žen v naší současné společnosti*³⁶⁵ (Die Stellung der Frauen in unserer heutigen Gesellschaft).

Der Entwicklung von feministischen Theorien in und ausserhalb der Tschechischen Republik geht Lucie Chadalíková in ihrer Diplomarbeit *Feminismus v moderní době*³⁶⁶ (Feminismus in der modernen Zeit) auf den Grund. Die philosophische Untersuchung beginnt im 19. Jahrhundert und führt über die Veränderungen nach der Samtenen Revolution bis zu heute aktuellen Fragen und Arbeitsbereichen unabhängiger, auf Gender spezialisierter Organisationen.

Eine Arbeit, die sowohl Gender als auch Kunst tangiert, ist die Diplomarbeit *Vnímání rodových rozdílů a jeho projevy v kresbě lidské postavy*³⁶⁷ (Die Wahrnehmung geschlechtsspezifischer Unterschiede und deren Manifestation in der Zeichnung der menschlichen Figur) aus dem Jahr 2004 von der Brünner Psychologiestudentin Tatjana Bláhová.

10.1 Spärlicher Befund: Wissenschaftliche Arbeiten zu Gender in der Kunst

Generelle Genderpolitik betreffend tut sich heute an Universitäten und in unabhängigen Organisationen einiges. Doch verknüpft man geschlechterspezifische Anliegen mit dem Faktor der Kunstkritik, so schränkt sich der Referenzbereich radikal ein. Zwar bemerkt Zora Rusinová richtigerweise, dass der Feminismus neben anderen poststrukturalistischen Impulsen bereits in den frühen 1990er Jahren einen anerkannten Theorierahmen fand: „Dieser spornte die Bemühungen für einen Diskurs an, der der Erforschung der Identität aus der Perspektive der Gender- und Queer-Theorie galt.“³⁶⁸ Ab 1993 gewannen Feminismus und Gendertheorie auch für das 1991 gegründete slowakische Kunstmagazin *Profil*³⁶⁹ an Bedeutung, das in jeder Ausgabe ein Thema innerhalb dieses Bereiches besprach. Der Genderdiskurs und die entsprechende Terminologie wurden aus der westlichen Theorie übernommen und in kurzen Besprechungen und Artikeln auf einzelne slowakische Künstler angewandt und weiterentwickelt. Zwar las man das Magazin auch in Tschechien.

³⁶⁵ Surková 2005

³⁶⁶ Chadalíková 2005

³⁶⁷ Bláhová 2004

³⁶⁸ Rusinová 2009, S. 66

³⁶⁹ *Profil*: <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=casopis-profil> [20.5.2011]

Nichtsdestotrotz führt die Suche nach tschechischen Fachleuten, die sich diesem Themenkreis widmeten, zu keinen überbordenden Befunden. Neben dem bereits mehrfach zitierten Publizisten Mirek Vodrážka, dessen feministische Kritik vor allem auf die politischen Unzulänglichkeiten Bezug nimmt, tritt in der tschechischen Kunstszene der 1990er Jahre eine einzige Expertin in Erscheinung. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Martina Pachmanová (*1970) nimmt in der Beschäftigung mit dem Dreigespann Feminismus – Gender – Kunst eine fast solitäre Stellung ein. Aus eigener Erfahrung sieht Pachmanová den Ursprung des fehlenden Diskurses im Bereich von Gender einerseits in der mangelnden Akzeptanz der einheimischen Bevölkerung. Zudem würden sich feministische WissenschaftlerInnen der ehemaligen Ostblockstaaten im globalen Kontext in einem luftleeren Raum bewegen. Wie sich Osteuropa in der „europäischen Grauzone“ befinde und weder hier- noch dorthin gehöre, so stünden auch die Genderforscher in einer ambivalenten Position da: „Da ihnen Misstrauen oder sogar Hass entgegenschlägt und sie manchmal selbst in ihren eigenen Ländern geächtet sind, werden sie besonders marginalisiert. Es ist daher kein Wunder, dass es nicht leicht ist, einen stringenten, originären Feminismus- und Genderdiskurs für die Bildende Kunst Osteuropas zu etablieren.“³⁷⁰

10.2 Import feministischen Gedankenguts

In ihren Schriften, Kommentaren und Beiträgen öffnet Martina Pachmanová den Blick auf die Geschichte der tschechischen visuellen Kultur aus feministischer und postfeministischer Sicht. Ihr Interesse führte sie schon im Verlauf ihres Kunstgeschichtsstudiums an der Karlsuniversität in Prag zur Genderthematik. Die profunde Kenntnis der Materie eignete sich Pachmanová aber vor allem während verschiedener Aufenthalte in den Vereinigten Staaten an. Im Folgenden sollen die drei Hauptwerke der Kunsthistorikerin vorgestellt werden, bilden sie doch in Bezug auf Gender in der tschechischen Kunstszene die Grundlage für viele weiterführende Arbeiten.

Im Rahmen eines Stipendiums konnte die junge, an der Genderproblematik interessierte Kunsthistorikerin im Jahr 1999 einige Monate in New York verbringen. Ihre Zeit nutzte Sie dazu, quer durch die Vereinigten Staaten zu reisen und sich mit

³⁷⁰ Pachmanová 2009, S. 93

Frauen zu treffen, die ihre eigene Arbeit in der Tschechischen Republik beeinflusst hatten. Sie suchte Feministinnen auf, die Verantwortlich waren für radikale Veränderungen in Theorie, Praxis und Geschichte der visuellen Kultur. Den Grund, weshalb unter ihren Gesprächspartnerinnen kein Mann zu finden ist, erklärt die Autorin mit dem bestehenden Verhältnis der Geschlechter auf diesem Gebiet: „Obwohl sich durch die Gender Studies der Umfang feministischer Interessen enorm vergrößert hat, bleibt der Feminismus als ideologische Grundlage der Frauenbewegung in den USA eine Frauendomäne – und dem entspricht auch ihre Vertretung in diesem Buch.“³⁷¹ Pachmanovás Erstlingswerk *Věrnost v pohybu. Hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě*³⁷² (Treue in Bewegung. Gespräche von Feminismus, Geschichte und Visualität), 2001, beinhaltet Gespräche mit elf führenden Frauen im weitreichenden Bereich von der Begründung feministischer Kunstgeschichte bis zur modernen Genderdiskussion.³⁷³ Den Titel der Ausgabe hat ein Zitat der Filmtheoretikerin Kaja Silverman geprägt. „Treue in Bewegung“ steht bezeichnend für die Liebe zur visuellen Kultur verbunden mit der Treue zum Feminismus und der ständigen Notwendigkeit der Wandlung von Bedeutung und Wert.³⁷⁴ Die Wahl ihrer Interviewpartnerinnen trifft Pachmanová nach subjektivem Interesse. Die Idee, die Gespräche in Form eines Buches zu veröffentlichen, entstand erst nach den phonografischen Aufnahmen und ohne vorsätzliche Planung. So finden sich ganz unterschiedliche Persönlichkeiten nebeneinander, deren Fachgebiete sonst nicht in direkter Verbindung stehen. Ein Mosaik von poststrukturalistischen, psychoanalytischen, soziologischen, phänomenologischen, postkolonialen und Queer Theorien verbindet sich zu einem Netz amerikanischer Gender Geschichte.

Wiederum aus den Erkenntnissen der in Amerika geführten elf Interviews schöpfte Martina Pachmanová ein Jahr später in ihrem zweiten Buch, *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*³⁷⁵ (Die unsichtbare Frau. Eine Anthologie zeitgenössischer amerikanischer Überlegungen zu

³⁷¹ Pachmanová 2001, S. 10: „Genderová studia sice podstatně rozšířila záběr feministického výzkumu, ale feminismus jako ideologické zázemí ženského hnutí zůstává v USA nadále až na výjimky doménou žen – a tomu také odpovídá jejich zastoupení v této knize.“

³⁷² Pachmanová 2001

³⁷³ Kunstgeschichte und Historiografie: Linda Nochlin, Natalie Boymel Kampen; Subjektivität und Identität: Kaja Silverman, Susan Rubin Suleiman; Ästhetik und Sexualpolitik: Amelia Jones, Mira Schor, Jo Anna Isaak; Gesellschaft und Öffentlicher Raum: Janet Wolff, Martha Rosler; Kunstinstitutionen: Marcia Tucker, Carol Duncan.

³⁷⁴ Pachmanová 2001, S. 14

³⁷⁵ Pachmanová 2002

Feminismus, Geschichte und visueller Kultur), 2002. Der Hauptteil dieser Anthologie besteht diesmal aus Übersetzungen theoretischer Texte.³⁷⁶ Aus der Sicht feministischen Denkens und Gender betrachten die Autorinnen visuelle Kunst, Kultur und deren akademische Begleitdisziplin wie Geschichte, Kunstkritik, Historiografie, Museologie sowie Massenmedien. Der Titel *Neviditelná žena* (Die unsichtbare Frau) verweist auf die Absenz von Künstlerinnen in der Geschichte der visuellen Kultur. Trotz immerwährender Präsenz der Frau in der Kunst als Modell und Muse war sie als aktiver Teil im Kunstgeschehen meist inexistent. Mit Linda Nochlins These, dem 1971 in *Art News* erschienenen Artikel *Why Have There Been No Great Women Artists?*³⁷⁷, präsentiert Pachmanová einen Meilenstein der feministischen Kunstgeschichte. Daneben verweist sie darauf, wie sich Martha Rosler in ihrem Video *Die Semiotik der Küche* humorvoll bis zynisch mit der patriarchalen Rolle der Frau als Hausfrau auseinandersetzt. In der Anthologie ist sie vertreten mit dem Aufsatz *Das Private ist Öffentlich: Feministische Kunst in Kalifornien* von 1977, dessen Titel laut Pachmanová zur genderbedingten Polarisierung des existentiellen Raumes verweist und erneut den Aufruf *Das Private ist Öffentlich* evoziert.³⁷⁸ Ebenfalls vorhanden ist der Text *Bad Girls* von MoMA-Gründerin Marcia Tucker zur gleichnamigen Ausstellung. Daneben korrigiert sie mit Hannah Arendt die ursprüngliche visuelle Theorie und hebt die passive Rolle des Betrachteten und die aktive Rolle des Betrachters aus den Angeln.

Auch in *Neviditelná žena* sind keine männlichen Autoren vorhanden. Die Texte jedoch befassen sich mit Fragen, die beide Geschlechter adressieren. Vor tschechischem Hintergrund machen die vorgestellten Frauen und ihre resoluten Meinungen deutlich, wie wenig die Genderthematik in der Tschechischen Republik bisher behandelt wurde: „Im Unterschied zu Westeuropa und Nordamerika dringen die Problematiken von Gender und Feminismus in der mitteleuropäischen Region noch immer verlegen und unsicher ins Territorium der visuellen Kultur.“³⁷⁹

³⁷⁶ Linda Nochlin, Natalie Boymel Kampen, Janet Wolff, Carol Duncan, Martha Rosler, Mira Schor, Susan Rubin Suleiman, Jo Anna Isaak, Marcia Tucker, Amelia Jones, Kaja Silverman.

³⁷⁷ Nochlin 1989, S. 145 - 178

³⁷⁸ Pachmanová 2002, S.17

³⁷⁹ Ebd., S. 11: „[...] na rozdíl od západní Evropy a severní Ameriky proniká genderová a feministická problematika do teritoria vizuální kultury ve středoevropském regionu stále rozpačitě a váhavě, přestože dějiny umění a umělecko-kritická či kurátorská práce se bez ní dnes jen stěží obejdou.“

Die beiden Ausgaben, im Verlag *One Woman Press* von Marie Chřibková erschienen, stellen eher aktuelle Werkzeuge in der feministischen Auslegung von Kunst bereit, als eigene Theorien aufzustellen. Pachmanová enthält sich eines eigenen Urteils. Die Übersetzungen der Aufsätze und Gespräche präsentieren dem tschechischen Publikum jedoch aktuelle Fragen in Bezug auf Frauen, Gender und Kunst.

An eine Aufarbeitung der tschechischen Kunstgeschichte aus der Sicht der Frau macht sich Martina Pachmanová in ihrem bislang neusten Werk *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*³⁸⁰ (Das unbekannte Land der tschechischen modernen Kunst: Unter der Genderlupe), 2004. In kritischer Betrachtung widmet sich die Autorin hier der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die klassische Moderne sowie die tschechische Avantgarde werden über einen weiblichen Nenner gesetzt. Die Notwendigkeit dazu besteht laut Pachmanová einerseits in der universell männlichen Sicht der Moderne sowie in der Übernahme ihrer Paradigmen in die kunsthistorische Forschung. Im Vorwort spricht sie von der tiefen Verwurzelung dieses Problems in der institutionalisierten Lehre. Aus Hochschulvorlesungen, kunstwissenschaftlichen Abhandlungen und Ausstellungsprojekten gehe tschechische moderne Kunst noch immer als hoheitlich maskulines Unternehmen hervor.³⁸¹ Nach Griselda Pollock und Roszika Parker sei die Idee der Moderne mit der Vorstellung von der Autorität der menschlichen Vernunft verbunden.³⁸² Aus dem Blick moderner Psychologie und Sexuologie war die Frau symbolhafte Trägerin der Irrationalität. In einem Beitrag von 1999 in der Zeitschrift *Ateliér* unter dem Titel *Čeho se bojí dějiny umění. ‚Gender studies‘ a uměleckohistorická metodologie* (Wovor fürchtet sich die Kunstgeschichte. ‚Gender studies‘ und kunsthistorische Methodologie) definiert Pachmanová den Begriff Gender als eine „[...] notwendige Kategorie der historischen Analyse.“³⁸³ Die Autorin versucht dadurch, Geschlechterseparatismus zu vermeiden: „Diese Kategorie hat die Aufmerksamkeit nämlich von der Untersuchung weiblicher Züge zur kritischen Erforschung der Beziehungen zwischen den Geschlechtern gelenkt.“³⁸⁴ Jede Information über Frauen sei also zwangsläufig auch eine Information über Männer.

³⁸⁰ Pachmanová 2004

³⁸¹ Pachmanová 2004, S.18

³⁸² Parker/Pollock 1981

³⁸³ Pachmanová 1999, S. 2: „Gender: Potřebná kategorie historické analýzy.“

³⁸⁴ Ebd.: „Tato kategorie totiž převedla pozornost od zkoumání ryze ženské historie ke kritickému zkoumání vztahů mezi pohlavími.“

Das erste Kapitel befasst sich mit den gesellschaftlichen Hindernissen, mit denen die schöpferisch tätige Frau zu kämpfen hatte. Ihre einzigen Berührungen mit Kunst durften nur auf dem Boden des eigenen Zuhauses stattfinden und ihre Werke entstanden auf Grund von weiblicher Arbeit, weiblicher Gewohnheit und des Bedürfnisses zur Dekoration. Im zweiten Kapitel betrachtet die Autorin das Werk von Künstlerinnen tschechischen, jüdischen und deutschen Ursprungs, die auf böhmischem Gebiet lebten. Pachmanová lässt die Erinnerung an starke Persönlichkeiten und deren Zusammenschlüsse zu selbständigen Organisationen wach werden. Dynamik und Pluralismus von liberalen Frauenbewegungen in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit leben dokumentarisch wieder auf. In weiteren Kapiteln findet sich die Kritik am patriarchalen Charakter der tschechischen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese wird deutlich gemacht an Versuchen der Avantgarde, eine Reform der Haushalte nach männlichen Vorstellungen durchzusetzen. Weiter wird mit der surrealistischen Künstlerin Toyen die berühmteste androgyne Künstlerinnenfigur der tschechischen Avantgarde beleuchtet, in deren Werk die Autorin „[...] eine komplexe Manifestation des schöpferischen Instinktes“ sieht, „[...] initiiert durch alle menschlichen Sinne und körperlichen Organe.“³⁸⁵

Ohne direkten Bezug auf diese zu nehmen, wendet Pachmanová in ihrem dritten Werk die Erkenntnisse der amerikanischen Theoretikerinnen aus den ersten beiden Bänden auf den tschechischen Kontext an. Sie unterlegt die Problematik der Stellung von Frau und Mann in der Geschichte der tschechischen Kunst mit genderspezifischer Reflexion und originellen Betrachtungen. Indem sie die tschechische Moderne aus verschiedenen Blickwinkeln präsentiert, wird eine Abkehr von der modernen Geschichtsbetrachtung deutlich, die ihr Motiv im grossen heldenhaften Ereignis fand. Die Rezension ihres Buches in der Kunsthistorischen Zeitschrift *Umění. Art 5*, 2005, wertet *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu* als Beitrag zur Diskussion darüber, in welche Richtung sich Gender Studies entwickeln.³⁸⁶

³⁸⁵ Pachmanová 2004, S. 229: „[...] komplexní pojetí tvůrčího instinktu, iniciovaného všemi lidskými smysly a tělesnými orgány.“

³⁸⁶ *Umění* 2005, S. 527: „[...] je třeba číst *Neznámá území* také jako příspěvek do diskuse o tom, kam směřují *gender studies*.“

10.3 Transgender und Frauenkunst

Im ersten Jahrzehnt nach der Öffnung hat die heranwachsende Kritikergeneration in universitären Arbeiten erste Erkenntnisse von Gender in Zusammenhang mit der visuellen tschechischen Kultur hervorgebracht. Es sind vor allem zwei Untersuchungen, die in Qualität und Originalität überzeugen und in bislang wenig erforschte Gebiete der tschechischen Kunst vordringen.

Aus gestalterischer Sicht verfasst Jana Štěpánová ihre Diplomarbeit *Transgender Image a tendence zobrazení v současné fotografii*³⁸⁷ (Transgender Image und die Darstellungstendenzen in der zeitgenössischen Fotografie). Die Fotografiestudentin aus Opava übersetzt die Definitionen Transgender und Transsexualität ins Tschechische und widmet sich den Phänomenen Cross-Dressing, Gender-Crossing und Gender-Surfing in der Fotografie im Ausland und in der Tschechischen Republik. Sie behandelt Ausstellungen von Nan Goldin (*I'll be your mirror*), Geo und Daniel Fuchs (*Transsexuelle Menschen in Deutschland*), Volkmar Sigusch (*Geschlechterwechsel*) und Attilia Solzi (*Wo-men*) vor dem Hintergrund der Beziehung zwischen Subjekt - Objekt in der fotografischen Darstellung. Den theoretischen Kontext bilden Judith Butlers *Psychic Life of Power: Theories in Subjection*³⁸⁸ einerseits und die poststrukturalistische Philosophie Michel Foucaults mit *Archeology of Knowledge*³⁸⁹ andererseits. Štěpánová untersucht die Bedeutung der Fotografie für die Bildung des Subjekts sowie für die Verbreitung des Transgender Image. Sie beantwortet die Frage, inwiefern sich Transgender Darstellungen tschechischer Künstler von Bildern aus dem Westen unterscheiden. Die Schlussfolgerung lässt sich bereits im Mangel an Material ablesen. Auf tschechischer Seite der Fotografie empfindet die Autorin allein zwei bildende Künstlerinnen für geeignet, unter Transgender erwähnt zu werden. Sie präsentiert die Performance *Travesti show* von Lenka Klodová³⁹⁰ (*1969) aus dem Jahr 2001. In schwarzer Lederjacke, Stiefeln, Cowboyhut und mit aufgemaltem Bart stillt die Künstlerin vor dem Publikum des Prager Clubs Roxy in aller Öffentlichkeit ihr neugeborenes Kind. Den Schritt in die Sphäre der Männer empfindet sie als Schritt

³⁸⁷ Štěpánová 2003

³⁸⁸ Štěpánová 2003, S. 24: Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

³⁸⁹ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, (Orig. frz: *L'archéologie du savoir*), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.

³⁹⁰ Interview Klodová 2006

auf unerlaubtes Terrain: „Das Übertreten von Grenzen trägt das Potential von etwas Verbotenem in sich, die Verheissung eines erregenden Erlebnisses, weil dank unserer genderbedingten Sozialisierung wissen wir schon von Kind auf, wo die Grenzen zwischen männlichem und weiblichem Raum sind und vor allem, dass es sich nicht schickt oder sogar verboten ist, diese Grenzen zu überschreiten.“³⁹¹ Neben Klodová, die in der tschechischen Kunstszene eine wichtige Rolle einnimmt, findet die Fotoserie *Večer* (Abend, 2003) von Petra Pětiletá (*1978) kurze Erwähnung. Die junge Künstlerin fotografiert ebenfalls sich selbst in Männerkleidung. Die Fotografie zeigt sie im Spiegel ihres eigenen Schlafzimmers in Hemd und Hose ihres ehemaligen Geliebten.³⁹² Im Falle von Pětiletá hat der Rollentausch rein subjektive Bedeutung. Die Verkleidung symbolisiert das Überziehen von vergangener Zeit und gemeinsamer Erinnerung. Štěpánová kommt zu folgendem Schluss: „[...] Während weltweit die fotografischen Tendenzen von Transgender in Richtung Gesellschaftskritik tendieren, bewegen sie sich bei uns (bisher noch immer) eher auf dem Feld von Marketingstrategien und schockierenden Blickfängen.“³⁹³ In ihrer Arbeit zeigt Štěpánová in klarem Aufbau das Überschreiten der Geschlechtergrenzen mit Hilfe von Crossdressing und Transgender sowie die Bedeutung der Fotografie im identitätsbildenden Prozess der geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeit. In deutlicher Aussage bietet sie verständliche Antworten auf präzise gestellte Fragen und macht einen ersten Schritt in der Partizipation der tschechischen Kunst an einer aktuellen These der gegenwärtigen Genderdiskussion.

Von besonderem Interesse für die bestehende Untersuchung ist eine weitere studentische Arbeit, die tschechische Kunst der letzten beiden Jahrzehnte unter aktuellen Genderaspekten vorstellt. Zuzana Štefková untersucht in ihrer Arbeit *Současné české ženské umění*³⁹⁴ aus dem Jahre 2002 *Zeitgenössische tschechische Frauenkunst*. Die einführenden Kapitel machen die Leserschaft mit der erforderlichen Begrifflichkeit von Gender, Sexualität, Subjektivität³⁹⁵ und den

³⁹¹ Štěpánová 2003, S. 47: „Překračování hranic nese v sobě potenciál něčeho nedovoleného, příslibu vzrušujícího zážitku. Protože díky naší genderové socializaci ji už jako děti víme, kde jsou hranice ženského a mužského prostoru a hlavně, že není vhodné nebo je dokonce zakázané tyto hranice překračovat.“

Lenka Klodová im Interview mit Jana Štěpánová, 7.9.2003.

³⁹² Ebd., S. 44: Pětiletá, Petra: *Večer* (2003).

³⁹³ Štěpánová 2003, S. 57: „[...] zatímco ve světě fotografické tendence transgenderu tíhnou spíše směrem ke společenské kritice, u nás se pohybují (zatím stále) spíše na poli marketingových strategií a šokových upoutávek.“

³⁹⁴ Štefková 2002

³⁹⁵ Ebd., S. 5 - 10

Grundlagen der westlichen feministischen Theorien des Essentialismus und der Dekonstruktion der Betrachtung³⁹⁶ bekannt. Vor dem Beginn der Werkanalysen definiert die Autorin, was sie unter dem Begriff ‚Frauenkunst‘ versteht, wobei zwei Bedingungen erfüllt sein müssen. Die erste Notwendigkeit bildet das biologisch weibliche Geschlecht der Künstlerin.³⁹⁷ Zum Zweiten sollen Werke untersucht werden, die „[...] weibliche Erfahrung mit ‚weiblichen Augen‘ reflektieren“ und „[...] die eine Interpretationsart erfordern, die von der geschlechtlichen Herkunft ausgeht, also Konstruktionen geschlechtlicher Kriterien sind.“³⁹⁸ Für den Begriff Gender verwendet Štefková die tschechische Übersetzung *rod* als Geschlecht grammatischen Ursprungs mit der Begründung, das englische Wort Gender sei ebenfalls in der Grammatik verwurzelt. Im Folgenden behandelt sie Werke von Künstlerinnen, in denen „typisch weibliche“ Aspekte festzumachen sind und strukturiert sie unter den Kapiteln: „Durch den eigenen Körper“³⁹⁹, „Fragment, Abdruck, Spur“⁴⁰⁰, „Kosmetische und chirurgische Metamorphosen“⁴⁰¹, „Gesellschaftliche Identität und ihre Verwandlungen“⁴⁰², „Mütter und Kinder“⁴⁰³ und „Kochlöffel, Nadel, Faden“.⁴⁰⁴ Zum Schluss versucht die Autorin, das Wesen weiblicher Ästhetik in Worte zu fassen. In ihrer Untersuchung stellt Štefková tschechische Werke in den Kontext westlicher Kunst. Der Rahmen erstreckt sich dabei von feministischer Theorie über Begriffserklärung bis hin zu Methodik. Die Gegenüberstellung der Künstlerinnen ist jedoch kaum strukturiert und mutet in seinem Umfang teilweise willkürlich an. Ebenfalls unklar sind Fragestellung und effektives Resultat der Untersuchung. Trotz einiger Schwachpunkte leistet Štefková mit dieser Arbeit aber einen wesentlichen Beitrag zu den Anfängen der Genderthematik innerhalb der zeitgenössischen lokalen Kunstdiskussion.⁴⁰⁵

³⁹⁶ Ebd., S. 10 - 16

³⁹⁷ Interview Štefková 2006

³⁹⁸ Štefková 2002, S. 4: „[...] reflektujících ženskou zkušenost ‚ženskýma očima‘, [...] u níž je relevantní použití kritérií soudobých interpretačních postupů, které vycházející z rodové příslušnosti či konstrukce rodových kritérií.“

³⁹⁹ Štefková 2002, S. 38: „Skrze vlastní tělo“

⁴⁰⁰ Ebd., S. 44: „Fragment, otisk, stopa“

⁴⁰¹ Ebd., S. 48: „Kosmetické a chirurgické metamorfózy“

⁴⁰² Ebd., S. 52: „Společenská identita a její proměny“

⁴⁰³ Ebd., S. 68: „Matky a děti“

⁴⁰⁴ Ebd., S. 71: „Vařečka, jehla a nit“

⁴⁰⁵ Zu Zuzana Štefková's Dissertation über Gender in der tschechischen Zeitgenössischen Kunst siehe Teil 2, Kapitel 19.2)

11. Künstlerinnen 1993: Frauenkunst gibt es nicht

Die Genderdiskussion in der Tschechischen Republik ist eng an erste Berührungen mit westlichen feministischen Theorien geknüpft. Frauen und Männer gelangten zur Erkenntnis der Ungleichheit der Geschlechter und wurden sich ihrer verschiedenen gesellschaftlichen Rollen bewusst. Auch in der Kunst stellte sich die Frage nach geschlechterspezifischen Eigenheiten.

Der Arbeit von Zuzana Štefková stand die Leitfrage voran, ob etwas wie Frauenkunst oder weibliche Kunst existiere. Die Studentin nahm sich den Gedanken zum Anlass, Werke verschiedener Künstlerinnen unter thematischen Aspekten aufzuführen, die als Motivfelder zumeist Frauen zugeschrieben werden. Ausserdem versuchte sie eine Ästhetik zu definieren, die gemeinhin als ‚weiblich‘ angesehen wird. Im Schlusswort negiert sie zwar die Existenz einer spezifisch weiblichen Kunst, bekennt sich aber dazu, dass Kunst von Frauen häufig anders ist. Die Begründung liege in der spezifischen, durch ihr Leben als Frau determinierten Erfahrungswelt der jeweiligen Künstlerin. Štefková schliesst sich dabei der Meinung der tschechischen Künstlerin Zorka Ságlová an: „Ich glaube, es gibt keine Frauenkunst. Obwohl Kunst von Frauen doch meistens anders ist.“⁴⁰⁶ Dieser Satz, den Štefková gleich zu Beginn ihrer Arbeit zitiert, führt geradewegs zum Kern einer ungeklärten Problematik. Im Artikel *Žádné ženské umění neexistuje*⁴⁰⁷ (Es gibt keine Frauenkunst), 1993, wirft die Autorin Věra Jirousová zum ersten Mal in der Geschichte tschechischer Kunst die Frage nach geschlechtlich geprägtem Schaffen in den Raum.

11.1 Diskussion zum Begriff ‚Frauenkunst‘

Bereits im Schlagsatz von Zorka Ságlová trifft man auf den terminus *ženské umění*. In der Übersetzung ins Deutsche bedarf es dabei einer kurzen Definition. Mit *ženské umění* (oder auch *ženský umění*) ist in deutscher Übersetzung „Frauenkunst“ oder „Kunst von Frauen“ gemeint. Eine grammatikalisch kongruente Entsprechung ist unmöglich, da in tschechischer Sprache das Wort *žena* (Frau) als adjektivisches

⁴⁰⁶ Jirousová 1993, S. 49: „Myslím, že žádné ženské umění neexistuje. I když naopak, většinou umění dělané ženou bývá jiné.“

⁴⁰⁷ Jirousová 1993

„ženský-“ zur genaueren Bestimmung von *umění* (Kunst) verwendet wird.⁴⁰⁸ Im *Grossen tschechisch – deutschen Wörterbuch*⁴⁰⁹ findet man für *ženský*- die Übersetzungen 1. *Frauen*- als „die Frau betreffend“, 2. *weiblich* als „typisch für die Frau“. Spricht man im Deutschen von weiblicher Kunst, so wird der Kunst an sich ein biologisches Geschlecht zugeteilt. Auch kann ein Merkmal des Kunstwerks eine gewisse Ästhetik aufweisen, die als „typisch für die Frau“ empfunden wird. „Frauenkunst“ in der ersten Bedeutung, also „die Frau betreffend“ ist weniger von der biologischen Bestimmung der Frau gefärbt. Im weiteren Verlauf der Arbeit sollen die Termini *Frauenkunst* sowie *weibliche Kunst* für die adjektivische Verbindung *ženský umění* stehen. Die so bezeichnete Kunst kann dabei durchaus von männlicher Autorschaft sein. Keine der beiden Sprachen lässt eine Aussage zu, ob es sich dabei um Kunst handelt, die von einer Frau mit biologisch weiblichem Geschlecht geschaffen wurde oder ob der Charakter der Kunst eine Ästhetik aufweist, die durch die gesellschaftlich determinierte Geschlechterrolle der Frau (Gender) geprägt ist. Die Offenheit des Ausdrucks ist in der folgenden Diskussion ausschlaggebend.

Über das weibliche Element in der Kunst

Das Kunstmagazin *Výtvarné umění*⁴¹⁰ (Bildende Kunst) kurbelte 1993 die Diskussion um Frauenkunst an. Mit Zorka Ságlová provokativer Aussage *Žádné ženské umění neexistuje* (Es gibt keine Frauenkunst) legt die Redakteurin Věra Jirousová zehn tschechischen Künstlerinnen⁴¹¹ sieben Fragen vor, die darauf abzielen, wie sich die Künstlerinnen in ihrer Rolle als Frauen in der Kunst wahrnehmen. Jirousová hegt die Hoffnung, aufgrund desselben biologischen Geschlechts der Befragten eine einheitliche Ebene der Kunst zu entdecken. In den Antworten der Künstlerinnen erwartet sie den Schlüssel, der im Wesen der Frau zu finden ist und einen allen gemeinsamen Weg zur Kunst offen legt: „Wir nehmen an, dass die Antworten das festhalten, was Frauen in ihrem Zugang zur künstlerischen Arbeit verbindet und sie

⁴⁰⁸ Der grammatikalischen Übertragung würde das deutsche Lexem ‚fraulich‘ entsprechen. Da es aber wie ‚Fräulein‘ diminutiv verwendet wird und abwertend wirkt, kommt es für eine Übersetzung also nicht in Frage.

⁴⁰⁹ Velký slovník 2005: „ženský- 1 týkající se ženy Frauen-, typický pro ženu weiblich, [...]“

⁴¹⁰ Výtvarné umění

⁴¹¹ Milena Dopitová (*1963), Gabina Fárová (*1963), Irena Jůzová (*1965), Martina Riedelbauchová (*1963), Jana Vidová-Žáčková (*1963), Alena Kučerová (*1935), Zorka Ságlová (*1942 - 2003), Věra Janoušková (*1922 - 2010), Olga Karlíková (*1923 - 2004), Adriana Šimotová (*1926).

sollen uns ermöglichen, ihr Schaffen besser zu verstehen.“⁴¹² Zudem will die Verfasserin „[...] die persönliche sowie gesellschaftliche Verankerung dieser Kunst“⁴¹³ zusammenfassen. Jirousová verwendet dafür den Begriff *zázemí*. Neben *Verankerung*, kann *zázemí*⁴¹⁴ auch in der Bedeutung von *Hinterland* stehen, was im Hinblick auf die künstlerische Produktion der Frauen in der Tschechoslowakei als treffende Metapher gelten kann.

Über die Ablehnung von ‚Frauenkunst‘

In der mehrfach zitierten Aussage „Es gibt keine Frauenkunst“ beantwortet Zorka Ságlová als eine der interviewten Künstlerinnen die bestimmende Frage der Journalistin: „Haben sie eine konkrete Vorstellung davon, was Frauenkunst ist?“⁴¹⁵ Ságlovás Meinung spiegelt den Grundton der Umfrage wieder. Allgemein zielen die Anschauungen der Künstlerinnen in drei verschiedene Richtungen. Die meisten der Frauen stehen dem Begriff der Frauenkunst abweisend gegenüber. Milena Dopitová als eine der jüngsten Befragten erinnert sich mit Unbehagen an den Besuch eines Frauenmuseums in Bonn: „Ausser dem Erahnen lesbischer Beziehungen wirkte diese Umgebung auf mich wie ein Sanatorium zur Heilung einer undefinierbaren Krankheit.“⁴¹⁶ Frauenkunst setzt sie mit feministischem Kampf für bessere Verhältnisse in der Gesellschaft gleich. Alena Kučerová spricht von einer „[...] ganz konkreten hässlichen Vorstellung“⁴¹⁷ von Frauenkunst und die Bildhauerin Věra Janoušková verbindet sie ebenfalls mit einer Abneigung gegenüber Feminismus: „Ich gebe zu, dass ich den Terminus Frauenkunst nicht mag. Ich bin auch kein Anhänger von Feminismus und die ganze Emanzipation der Frauen hat nur zu ihrer Versklavung geführt. Sie dient im Grunde zwei Professionen, dem Beruf und der Familie.“⁴¹⁸

Ein zweiter, weniger radikaler aber nichtsdestotrotz in seiner Unbekümmertheit bedenklicher Zustand ist die Gleichgültigkeit gegenüber der Frage nach Frauenkunst. Adriana Šimotová, eine einflussreiche Frauenfigur in der tschechischen Szene, hat

⁴¹² Jirousová 1993, S. 42: „Domníváme se, že odpovědi postihnou, co je spojující v přístupu žen k umělecké práci a umožní, abychom jejich tvorbě víc porozuměli.“

⁴¹³ Ebd., S. 42: „[...] abychom zmapovali osobní i společenské zázemí této tvorby u nás.“

⁴¹⁴ Widimský 1970: „*zázemí*- Hinterland“

⁴¹⁵ Jirousová 1993, S. 42: „Máte konkrétní představu o tom, co je to ženské umění?“

⁴¹⁶ Jirousová 1993, S. 43: „Kromě tušených lesbických vztahů na mě toto prostředí působilo jako nějaké sanatorium pro léčení nedefinovatelné choroby.“

⁴¹⁷ Ebd., S. 48: „[...] jednu konkrétní ošklivou představu.“

⁴¹⁸ Ebd., S. 50: „Přiznávám, že termín ženské umění nemám ráda. Nefandím ani feminismu a celá ta emancipace žen vedla jen k jejich zotročení. Slouží vlastně dvěma profesím, zaměstnání a rodině.“

zwar eine klare Vorstellung von der unterschiedlichen Arbeitsweise von Mann und Frau. Sie zeigt jedoch kein grosses Interesse an einer Definition von spezifisch weiblicher Kunst: „Ich weiss nicht, was das sein soll, Frauenkunst, aber ich weiss etwas davon, wie sich die Frau zur Kunst stellt. Es scheint mir, als ob der Mann, der im Grunde abstrakt denkt, sich im Voraus eine Idee absteckt, auf die er dann in seiner Arbeit intensiv hinarbeitet. Wohingegen die Frau ihre Idee eher ahnt und während ihrer Tätigkeit erschafft.“⁴¹⁹ Obwohl Šimotová nicht auf den Begriff der Frauenkunst eingehen will, bestätigt sie deren Existenz, indem sie den Werkprozess von Mann und Frau unterscheidet. Auch Irena Jůzová meint, für ihre Zwecke sei die Frage irrelevant: „Ich habe zum Begriff Frauenkunst keinen Bezug.“ Die Künstlerin lehnt eine geschlechterspezifische Differenzierung sogleich als fehlerhafte Konvention ab: „[...] Sie missbraucht die biologische Gegebenheit und Orientierung sowie die eingebürgerte soziale Rolle der Frau, um für etwas Aufmerksamkeit zu erregen oder mit ungehörigen Mitteln Interesse zu schüren.“⁴²⁰

Eine dritte Assoziation zum Begriff der Frauenkunst bezieht sich auf die historische Position der Frau als Künstlerin. Frauenkunst wird dem ‚niederen‘ Genre der dekorativen Textilverarbeitung und des Kunstgewerbes zugeschrieben. Die Zuteilung handarbeitlicher und dekorativer Arbeit in den weiblichen Tätigkeitsbereich steht historisch in direkter Verbindung mit dem Ausschiessen der Frauen aus den ‚hohen‘ Gattungen der Kunst. Dieses Ausklammern aus männlichen Domänen erklärt in geschichtlicher Hinsicht die degradierende Note des Begriffs Frauenkunst.⁴²¹ Die befragten Künstlerinnen messen der historisch anerkannten künstlerischen Tätigkeit der Frauen jedoch unterschiedliche Bedeutung zu. Olga Karlíková stellt sich unter Frauenkunst „[...] selbstverständlich und ganz einfach anonyme, bescheidene Volkskunst wie Stickerei, Spitzen oder die Kunst der Ostereiermalerei“⁴²² vor. Den Zutritt zu häuslicher, kleinformatiger Kunst sieht Karlíková als naturgegebene Neigung der Frau, wie sich auch die Psyche der Frau von derjenigen des Mannes in ihrer grundlegend positiven Einstellung unterscheide. Ebenfalls mit häuslicher

⁴¹⁹ Ebd., S. 55: „Nevím, co je to ženské umění, ale vím něco o tom, jak se žena k umění staví. Zdá se mi, že muž, který v základě myslí abstraktně, si předem vytýčí ideu, ke které pak ve své práci intenzivně směřuje, zatímco žena svou ideu spíše tuší a vytváří během činnosti.“

⁴²⁰ Jirousová 1993, S. 45: „Nemám k pojmu ženské umění žádný vztah. Mám dojem, že je to chybné označení, vlastně konvence, která zneužívá biologickou danost a orientaci a také vžitou sociální roli ženy, aby se pro něco získalo pozornost nebo byl nepatřičným způsobem vyvolán zájem.“

⁴²¹ Nochlin 1979; Parker/Pollock 1981; Parker 1984

⁴²² Jirousová 1993, S. 51: „Ženské umění, přirozené a docela prosté, je pro mě v anonymním, skromném lidovém umění (vyšívky, krajky, kraslice apod.).“

Kunstarbeit verbindet weibliche Kunst Martina Riedelbauchová. Im Gegensatz zur vorhergehenden Meinung hat die junge Künstlerin jedoch keinerlei Verständnis für die Differenzierung von Frauen- und Männerkunst: „Unter dem Begriff Frauenkunst stelle ich mir etwas sehr Abstossendes vor, so einen nach Lavendel riechenden Modergeruch gehäkelter Decken.“⁴²³ Kunst sollte in qualitativ neutraler Argumentation in gute oder schlechte Arbeiten eingeteilt werden. Ebenfalls ins Spiel kommt in Zusammenhang mit Frauenkunst das Thema der Körperlichkeit. Jana Žáčková sieht den weiblichen Körper als Teil des Arbeitsprozesses, der den kreativen Prozess hervorbringt. Die künstlerische Idee tritt über das Medium des Körpers an die Oberfläche. Trotz der physischen Gebundenheit der Frau kann sie die Einwirkung ihres Körpers auf die Kunst bezwingen: „In diesem Fall schafft sie einen Abstand sich selbst gegenüber und unterdrückt, was ihr eigen ist. Sie hört auf, sich als Frau wahrzunehmen.“ Für Žáčková bezieht sich Frauenkunst direkt auf die physische Bestimmung der Künstlerin und sagt aus: „Hier bin ich, ich bin eine Frau, ich habe einen Körper und einen Geist.“⁴²⁴ Dieselbe Idee der geschlechtsgebundenen, aber nicht das Geschlecht direkt thematisierenden Kunst formuliert Milena Dopitová. Neben der ersten Gruppe von Frauenkunst, die sie als künstlich evozierten Ausnahmezustand ins feministische Lager abschiebt, existiere noch ein weiterer Bereich: „Die zweite Gruppe bilden Frauen, die dem Betrachter kein weibliches Bewusstsein aufzwingen wollen. In ihrem Werk ist eine gewisse Weiblichkeit vorhanden, jedoch in anderer Gestalt als im oberflächlichen Thema.“⁴²⁵ Auf die zentrale Frage nach dem Wesen von Frauenkunst antworten die Künstlerinnen vornehmlich negativ. Es entsteht der Eindruck, dass sie sich ungern mit der Frage auseinandersetzen. Die strikte ablehnende Haltung einiger Befragten scheint auf Voreingenommenheit gegenüber der angesprochenen Thematik zu fassen. Trotzdem lassen einige Antworten eine Sensibilität erkennen, die auf ein Bewusstsein gegenüber Gender hinweist. Im Verweis auf Feminismus, Hausarbeit

⁴²³ Ebd., S. 46: „Pod pojmem ženské umění si představuji něco hodně odpuzivého, takovou levandulovou zatuchlost háčkových deček.“

⁴²⁴ Jirousová 1993, S. 47: „Žena nemusí dělat ženské umění. V tom případě si zákonitě vybuduje odstup sama od sebe a to, co je jí vlastní, zatlačí do pozadí. Přestane se vnímat jako žena. Ženské umění je něco, co se vztahuje přímo k ní a říká: jsem tady, jsem žena, mám tělo a mám duši.“

⁴²⁵ Ebd., S. 43: „Druhou skupinu tvoří ženy, které divákovi nevnucují ženské vědomí, ale určitá ženskost je v jejich umělecké práci přítomna v jiné podobě než jako prvoplánové téma.“

und Körperlichkeit zeigen Klischees ihre Wirksamkeit, die sich durch die Generationen hindurch ziehen.

11.2 Über gesellschaftlich geprägtes Verhalten

Auch die sechs anderen Fragen von Věra Jirousová zielen ins Gebiet von Gender. Der Weg der Autorin führt über die psychoanalytische Theorie von C.G. Jung.⁴²⁶ Die Künstlerinnen sollen ihr Verhältnis als Frauen gegenüber ihren männlichen Kollegen hinterfragen. Jirousová will von ihrem Gegenüber wissen, ob sie als Frau eine soziale oder physische Determination empfinden und ob sie in ihrer Arbeit die gleiche Freiheit geniessen würden wie ihre Kollegen des anderen Geschlechts. Durch Erfahrungen in der Kindheit und der Frage nach einer väterlichen Autorität will die Autorin zum besseren Verständnis der Frauen in der Kunst gelangen. Aufgrund von Jirousovás Methode lassen sich Rückschlüsse über ihre eigene Theorie zur Frauenkunst schliessen. Die Antworten der Künstlerinnen legen Zeugnis ab von ihrer familiären Erziehung innerhalb der herrschenden gesellschaftlichen Rollenmuster. Jirousová fragt nach, ob sie mit Puppen gespielt hätten oder auf Bäume geklettert seien und wie ihre ersten künstlerischen Versuche ausgefallen wären. Die Antworten projiziert die Autorin unmittelbar ins aktuelle Werk der Frauen, als würden sie in direkter Weise die Folgen patriarchaler Erziehung zeigen. Jirousová geht von der Polarität der Geschlechter aus, die in der Frauenkunst als spezifisches Phänomen existiert. Sie ist in ihrer Andersartigkeit aber nur in Abgrenzung von Männerkunst definiert. Verstehen kann man die Kunst der Frauen also nur über die Dekonstruktion der Geschlechterrollen und deren zu Grunde liegender Muster. Demnach wäre Frauenkunst als solches auch bloss ein Konstrukt und genauso wenig angeboren wie die Geschlechterrollen in der Gesellschaft existentiell bedingt sind.⁴²⁷

Unklar bleibt jedoch Jirousovás eigene Definition von Frauenkunst. Ob sich diese, in Milena Dopitovás Formulierung - oberflächlich als Untersuchungsgegenstand der Werke präsentiert oder nicht gleich auf den ersten Blick erkannt werden muss, bleibt ungeklärt. Die Autorin lässt offen, ob die besagte Weiblichkeit in einer ungreifbaren Aura über dem Kunstwerk schwebt, sich in der Auswahl des Materials manifestiert, im mentalen Entstehungs- oder manuellen Werkprozess zu suchen ist oder sich in

⁴²⁶ Ebd., S. 42; zu Carl Gustav Jung (1875 – 1961): Helmut Barz et al. (Hrsg.): *Grundwerk C.G. Jung*, Olten: Walter, 1984.

⁴²⁷ Butler 1991/1995

den Motiven finden lässt. Die Künstlerinnen scheinen ihrerseits nicht nach einer Begriffsdefinition zu verlangen. Frauenkunst wird nach eigener Vorstellung ausgelegt. Falls während der einzelnen Gespräche eine Diskussion über den Umfang des Begriffs entstanden sein sollte, so hat sie Jirousová für den Leser nicht sichtbar gemacht.

11.3 Über die Distanzierung von Feminismus und Körperlichkeit

Aus der Befragung im Artikel der Kunstzeitschrift *Výtvarné umění* aus dem Jahr 1993 geht hervor, dass das Interesse an Fragen nach geschlechterspezifischen Aspekten der Kunst auf Seiten der Kunstschaffenden auch vier Jahre nach 1989 noch nicht entfacht war. Die vorgestellten Werke Martina Pachmanovás sowie vereinzelte Beiträge zur Kunstbetrachtung unter Genderaspekten reichen weder für eine ausführliche Diskussion noch zum weiterführenden Diskurs. Im Jahr 1994 begründete die Kunstkritikerin und Chefredakteurin des Magazins *Art & Antiques*⁴²⁸ Lenka Lindaurová die herrschende Stille um Frauenkunst und feministische Kunst in der tschechischen Szene wie folgt: „Man ziert sich vor diesem Terminus, weil er hier als kapitalistisches Überbleibsel wahrgenommen wird. Obwohl wir uns heute bestimmte Überbleibsel lustvoll gönnen, so gehört der Feminismus einfach nicht zu den guten Sitten einer intelligenten Mitteleuropäerin.“⁴²⁹ Trotz Widerstand gegen die reale Politik der sozialistischen Partei waren viele Osteuropäer von der kommunistischen Propaganda geprägt und überzeugt davon, dass ihre Gesellschaft mit keinen Diskriminierungen behaftet war. Die Ansicht, feministische Anliegen und der Kampf um Gleichberechtigung seien ein Luxusproblem des Westens, hielt sich noch lange in den osteuropäischen Staaten: „Der Begriff Feminismus und die westlichen Frauenbewegungen der 1970er werden oft als dekadente Erscheinungen der kapitalistischen Welt verhöhnt.“⁴³⁰ Dazu kam das Misstrauen gegenüber jeder Form ideologischen Gedankenguts. Wie Martina Pachmanová schreibt, war man skeptisch gegenüber allen ‚Ismen‘, weil sie untrennbar mit totalitärer Doktrin in

⁴²⁸ *Art & Antiques: Váš průvodce světem umění* (Art & Antiques: Ihr Führer durch die Welt der Kunst), Praha: Artmedia, ab 2002.

⁴²⁹ Vodrážka 1998/2: „O ženském či feministickém umění se zatím u nás žádné diskuse nerozvinuly. Kolem tohoto termínu se přešlapuje, protože je tu vnímán jako kapitalistický přežitek. I když si teď některé přežitky s chutí dopřáváme, feminismus zkrátka k dobrým mravům inteligentní Středoevropanky nepatří.“ Zitiert aus: Lindaurová Lenka: *Promluva s náhubkem*. In: Lidové noviny, 8.6.1994.

⁴³⁰ Schöllhammer 2009, S. 76

Verbindung gebracht wurden: „Politische Kunst war absolut unbeliebt und wurde von der offiziellen Propaganda aller kommunistischer Regimes stigmatisiert.“⁴³¹ Als weiteren Grund, warum Feminismus und Genderdebatten bei osteuropäischen KünstlerInnen, KuratorInnen und KunsthistorikerInnen so lange marginalisiert wurden, sieht Pachmanová in der durch und durch patriarchalischen Struktur in Öffentlichkeit und Privatleben: „Und schliesslich regierten Sexismus und Frauenfeindlichkeit in jedem letzten Winkel der Gesellschaft.“⁴³² Dabei habe es kaum Solidarität unter den Frauen gegeben und auch keine kollektiven Aktionen. Die Genderspezialistin Jitka Šiklová sieht den Grund für ein fehlendes Bekenntnis zum Feminismus weniger in moralischen Grundsätzen. Die Verweigerung des feministischen Gedankenguts sei das Resultat der historischen Erkenntnis: „In Ost- und Mitteleuropa haben Frauen Erfahrung mit dem totalitären System und wissen, dass allein die Tatsache, die Frau in den Prozess der Produktion einzubeziehen, sie weder grundlegend verändert noch befreit.“⁴³³ Aus dem kleinen feministischen und genderorientierten Lager osteuropäischer Kunsthistoriker versuchen einige die Ignoranz gegenüber dem eigenen Forschungsfeld zum Positiven zu wenden: „Es gibt indessen auch versöhnlichere Stimmen, die meinen, dass diese Indifferenz dem Thema Gender gegenüber es den Künstlerinnen ermöglicht hätte, entweder eine ironische Distanz zu bewahren oder in völliger Übereinstimmung mit einer unideologischen Essenz des ‚post-historie‘ oder der Postmoderne zu handeln.“⁴³⁴ Die Chance im Feminismus für sich selbst übersahen die Künstlerinnen aus Verachtung eines kapitalistischen Importproduktes, aus Angst vor einer neuen Doktrin oder aus fehlender Kraft, gegen ihr Umfeld aufzubegehren. In einer weiteren Argumentation geht Mirek Vodrážka von der Beziehung der osteuropäischen Kunstschaftenden zum Körper aus. Er sieht eine Schwierigkeit in der Darstellung von Körperlichkeit in der Kunst in Beziehung zum öffentlichen Charakter des Kunstwerks. Die Wahrung der Intimität, die für die tschechische Gesellschaft seit sozialistischen Zeiten enorm wichtig geworden war, lässt sich seiner Meinung nach nicht vereinbaren mit der feministischen Forderung, das Intime öffentlich zu machen.⁴³⁵

⁴³¹ Pachmanová 2009, S. 94

⁴³² Ebd.

⁴³³ Šiklová 1996: „Ve východní a střední Evropě mají ženy zkušenost s totalitárním systémem a vědí, že samotný fakt vstupu ženy do výrobního procesu ženu podstatně nemění a neosvobozuje.“

⁴³⁴ Pachmanová 2009, S. 99, Anm. 10

⁴³⁵ Vodrážka 1998/a

12. Universelle Körperlichkeit und Depersonifizierung

Das Verhältnis zu Feminismus und Gender in der tschechischen Kunst hängt nach Meinung von Mirek Vodrážka stark von der Geschichte des Körpers in der Kunst nach 1989 zusammen. Der bereits erwähnte ‚falsche künstlerische Universalismus‘ akzeptiert nur das menschliche Geschöpf als solches, wobei „[...] körperliche Konkretheit als ästhetisch störendes Moment wahrgenommen wird.“⁴³⁶ In Darstellungen von Körpern lauert demzufolge die Gefahr, dass in ihnen der Verweis auf das eine oder andere Geschlecht enthalten ist, was innerhalb des bestehenden Universalismus nicht akzeptiert werden kann. Auch westliche feministische Kunst distanzierte sich zeitweise von jeglicher Darstellung des weiblichen Körpers, weil „[...] keine Art der Darstellung des weiblichen Körpers in unserer Kultur vom phallischen Vorurteil frei sein kann.“⁴³⁷ Die Absenz von Frauenkörpern in der tschechischen Kunst hat gemäss Vodrážka seinen Ursprung im Wunsch nach Universalismus, die tschechischen Künstlerinnen wollten als ‚geschlechtslose‘ Künstler wahrgenommen werden. Mehr als zehn Jahre später bestätigt Bojana Pejić diese Theorie: „Nach 1945 galt in den Kunstkreisen sowohl West- als auch Osteuropas die modernistische/abstrakte Kunst als ‚Universalsprache‘. Ob Ost oder West, der ‚universale‘ und modernistische Kanon beruhte auf der Prämisse, dass die Hochkunst ‚kein Geschlecht besitze‘.“⁴³⁸

Bis Mitte der 1990er Jahre gab es sehr wenig Kunstschaaffende, deren Werk von feministischem Bewusstsein geprägt war. Greift man jedoch weiter zurück und betrachtet die Kunst der späten 1960er und 1970er Jahre, fallen einige starke Künstlerinnen auf, deren Werke durchaus eine feministische Interpretation zulassen, obwohl - wie Pejić anmerkt - die überwiegende Mehrheit von ihnen niemals zugegeben hätte, dass ihr Gender irgendetwas mit ihrer Arbeit zu tun habe.⁴³⁹ So werfen die Assemblagen von Běla Kolářová (Abb. 32), das skulpturale Schaffen von Eva Kmentová (Abb. 33) und Adriana Šimotová (Abb. 34) oder die Performances von Zorka Ságlová (Abb. 35) in ihrer vornehmlich konzeptuellen Arbeitsweise Fragen bezüglich der Nähe zu westlichen feministischen Ansätzen auf. Běla Kolářová (1923 - 2010) benutzte eine Vielzahl von Techniken und Objekten, die man mit weiblicher

⁴³⁶ Ebd.: „[...] neboť tělesná konkrétnost je vnímána jako esteticky rušivý moment.“

⁴³⁷ Vodrážka 1998/a: „[...] žádný způsob prezentace ženského těla nemůže být v naší kultuře oproštěn od felického předsudku.“ Craig Owens zitiert in einem Artikel von Martha Schwendener.

⁴³⁸ Pejić 2009, S. 25

⁴³⁹ Ebd.

Handarbeit (Druckknöpfe, Stecknadeln, Streichhölzer), als auch mit Körper assoziieren kann (Haare, Make Up, Körperabdrücke). Die Assemblagen von Běla Kolářová sprechen für die slowakische Kunsthistorikerin Zora Rusinová als „Poesie von Körperberührungen und -eindrücken“⁴⁴⁰ über eine Erfahrung der Weiblichkeit als Komponenten der autobiografischen Erzählung. Georg Schöllhammer fügt im Falle Běla Kolářová einen weiteren Aspekt ins feministische Feld. Als Frau des berühmten tschechischen Dichters und bildenden Künstlers Jiří Kolář (1914 - 2002) fand sich Běla in einer typischen Künstlerehe wieder, eingenommen des ebenso charakteristischen Nachteils: „[...] die Helden der Kunst sind offiziell meist männlich. Das mag ein Mitgrund dafür sein, dass es oft die Frauen sind, die in diesen Paaren mit ihrem Werk einen wesentlichen Schritt aus den universalistischen Konzepten des Spätmodernismus machen, diese sozusagen effeminieren, ihre Autorität untergraben und auf ihr Ausgeschlossenes hinweisen.“⁴⁴¹ Dem Modell Schöllhammers folgend bediente sich Běla Kolářová weiblich konnotierter Materialien, um ihr eigenes Revier abzustecken: „Sie deutet das lettristisch-konkrete Zeicheninventar der visuellen Poesie ihres Mannes Jiří Kolář in ihrer Fotografie um, bringt mit Knöpfen, Nadeln, Haarknäueln, Häkchen und allerlei Kurzwaren andere Lebenswelten in den grammatologischen Formalismus der linguistischen Formenspiele [...]“⁴⁴²

In Eva Kmentová (1928 - 1980) künstlerischer Entwicklung ist ein allmählicher Übergang von realistischer Skulptur zur Vergegenständlichung persönlicher Gefühle und Erinnerungen zu beobachten. Abdrücke des Körpers zeugen für Rusinová von der Beschäftigung mit dem eigenen Gender: „Sie modellierte ihre Hände, ihren Mund und andere Körperteile und vervielfältigte diese bisweilen.“⁴⁴³ Als weiteres Beispiel zieht Rusinová die slowakische Künstlerin **Mária Bartuszová** (1936 – 1996) hinzu, in deren Gipskulpturen sie Hinweise auf die Transzendenz des Körpers festmacht. Die ovoiden Formen verweisen laut Rusinová auf „[...] ein Bezugsspektrum zwischen Fruchtbarkeit, Liebe, physischem Wohlgefühl, Mutterschaft und Verletzlichkeit bis hin zu sexueller Spannung, Schmerz und Qual.“⁴⁴⁴ Adriana Šimotová (*1926) gilt als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der tschechischen Kunstszene. In expressiver

⁴⁴⁰ Rusinová 2009, S. 64

⁴⁴¹ Schöllhammer 2009, S. 76

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Rusinová 2009, S. 64

⁴⁴⁴ Ebd.

Gestik trägt sie delikat wirkende Farbpigmente auf handgeschöpftes, fragiles Seidenpapier auf. Die kontinuierliche Beschäftigung mit zwischenmenschlichen Beziehungen in ihrem Werk und die Leichtigkeit des Materials kann im Hinblick auf eine genderspezifische Auseinandersetzung der Künstlerin als sinnlich spirituelle, dem Weiblichen zugeschriebene Sensibilität gedeutet werden. Will man die Aussage der Künstlerin zur Interpretation zuziehen, öffnet diese die antizipiert weibliche Körperlichkeit im eigenen Werk in das weite Feld einer universellen Erfahrung: „Der Mensch, eingegrenzt durch Zeit und Raum, ist das ausschliessliche Thema meiner Arbeit. Dadurch, dass er in meiner Interpretation fast anonym, höchstens durch ein eigentümliches Detail individualisiert erscheint, gebe ich jedem Zuschauer die Möglichkeit, sich mit seiner Geschichte zu identifizieren.“⁴⁴⁵ Zorka Ságlová (1942 – 2003) gehörte in den 1970er Jahren als eine der wenigen Frauen der tschechischen Performance Szene an. Zu ihren spektakulärsten Arbeiten gehörte ein Happening im Jahr 1970, in welchem sie einhundert weisse Windeltücher auf offenem Feld verteilte (*Kladení plín u Sudoměře*), die zum Schluss und bevor sie der Wind verwehte, zusammen ein Rechteck bildeten. Die Verbindung von Natur als weiblichem Prinzip mit dem Material der leichten, blanken Baumwolle passen gut ins Schema traditionell femininer Kunstpraxis. Zorka Ságlovás Arbeit kann jedoch auch vor dem Hintergrund konzeptueller Abstraktion gesehen werden, in welchem sich die Künstlerin Zeit ihres Lebens bewegt hat.

Die hier nur am Rand gestreiften Positionen der 1970er Jahre waren für die nachfolgenden Generationen - und sind es bis jetzt - wichtige Referenzpunkte in der Auseinandersetzung mit dem tschechischen Erbe nicht-offizieller Kunstproduktion. Betreffend ihrer Bedeutung im genderhistorischen Diskurs driften die Meinungen der Kunsthistoriker auseinander. Während Zora Rusinová überzeugt ist, dass tschechoslowakische Künstlerinnen bereits in den 1960er Jahren über Genderaspekte nachgedacht hätten⁴⁴⁶, hält Martina Pachmanová die mangelhafte Informationspolitik und die fehlende Sensibilisierung dagegen: „Das Wissen über den westlichen Feminismus war sehr begrenzt, nicht nur aufgrund des Eisernen Vorhangs, sondern auch wegen eines allgemeinen Desinteresses unter tschechischen Künstlerinnen und Intellektuellen.“⁴⁴⁷ Pachmanová sieht den Fehler zu einem wesentlichen Teil bei den Künstlerinnen selber. Sie wirft ihnen vor, dass sie

⁴⁴⁵ Šimotová 1984, S. 147

⁴⁴⁶ Rusinová 2009, S. 64

⁴⁴⁷ Pachmanová 2009a, S. 141

sich nicht vermehrt um Informationen bemüht haben. Doch die Anklage, es sei ihnen egal gewesen, was bei ihnen und in der Welt vor sich ging, scheint zu wenig weit zu fassen. So formuliert lässt die Unterstellung ausser Acht, dass es nicht die Frauen allein waren, die ihre Genderrollen wählten und als akzeptabel anerkannten, sondern dass diese durch ihr Umfeld und die stete Untermauerung bestehender hierarchischer Verhältnisse geschaffen wurden. Es gibt sogar Stimmen, die dem streng kontrollierten offiziellen System einen umso raffinierteren Informationsaustausch im Untergrund gegenüberstellen. Aber Diskussionen oder gar der Kampf für mehr Rechte betreffend Gender waren in Anbetracht der breiteren politischen Diskriminierung schlicht inexistent: „Künstlerinnen gehörten im Osten zu den Hauptopfern der heuchlerischen Macht der ökonomischen Entliberalisierung, weil sie meist glaubten, Geschlechterunterschiede und deren Repräsentation nicht reflektieren zu müssen.“⁴⁴⁸ Die zentrale und immer wieder brisante Frage bleibt bestehen, wie informiert die Kunstsschaffenden über die internationale Kunst und die sie begleitenden Diskurse wirklich waren. Gemäss der Theoretikerin Hedwig Saxenhuber waren sie es häufig sehr gut. Aber „[...] es war gefährlich, dieses Wissen anzuwenden.“⁴⁴⁹ Dies wäre eine Erklärung, weshalb den oben beschriebenen Arbeitsweisen ein ‚latent‘ vorhandener feministischen Ansatz attestiert werden kann. Vielleicht war das Bewusstsein der aufgeführten Künstlerinnen für ihren Körper und ihre Stellung in der Gesellschaft, ob privat oder öffentlich, schärfer als bei ihren KollegInnen. Einen weiteren Erklärungsansatz für das Vorhandensein von Gender in der Kunst dieser Jahre liefert Martina Pachmanová. Sie sieht einen möglichen Grund darin, dass eben diese Künstlerinnen sich vom universalistischen, hegemonialen Weltbild befreien wollten. Falls, wie sie schreibt, „gendersensible“ Kunstwerke auszumachen seien, „[...] hat das weniger mit deren bewusster politischer Emanzipation zu tun als vielmehr mit den grösser werdenden Vorbehalten dieser Künstlerinnen gegenüber der Dominanz des künstlerischen Kanons. Die Kritik am modernistischen Universalismus – wenn auch kaum so explizit formuliert – erlaubte ihnen, sowohl ihre körperlichen, als auch psychischen Erfahrungen in der Aussen- als auch Innenwelt zu reflektieren; es

⁴⁴⁸ Milevská 2009, S. 83

⁴⁴⁹ Saxenhuber 2009, S. 70

überrascht nicht, dass diese ‚verkörperte‘ Erfahrung auch einen weiblicheren Zug in ihren Arbeiten zum Vorschein brachte.“⁴⁵⁰

Die Beobachtung der mazedonischen Theoretikerin und Kuratorin Suzana Milevska, dass: „[...] Kunstwerke und Bilder der visuellen Kultur, die bei genauer feministischer Betrachtung eine Geschlechterdifferenz und –ungleichheit manifestieren, und Arbeiten, die dezidiert feministische Bezüge aufweisen, parallel existierten“⁴⁵¹, findet in der tschechoslowakischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre durchaus ihre Entsprechung. Milevska fordert die Forschung dazu auf, diese Kunst in den Kontext der damaligen Rezeption zu stellen, um zu einer wahrheitsgetreuen Interpretation zu gelangen: „Wie die Kunst von Frauen von Publikum und Fachleuten wahrgenommen würde, hänge nämlich mit der Selbstwahrnehmung der Künstlerinnen zusammen, weil alle Teil desselben Kontexts seien.“⁴⁵² Diese Anschauung lässt wiederum den prägenden Grundton des Umfeldes vermissen und die Tatsache, dass die Künstlerinnen ihr Selbst nicht in einem neutralen Raum modellieren. Auch die Beobachtung des ungarischen Kunsttheoretikers Péter György, dass die Genderthemen im Werk der Künstlerinnen nicht als militante Abstraktion, sondern als persönliche Erfahrung erscheinen“⁴⁵³, kann man durchaus nachvollziehen. Aber auch bei diesem Zugang bleibt unberücksichtigt „[...] dass selbst die persönlichsten Erfahrungen und Handlungen unauflöslich mit Mechanismen von Macht und Ideologie verknüpft sind.“⁴⁵⁴ In diesem Kommentar reicht Martina Pachmanová das Argument nach, welches zuvor bei ihrer eigenen These der selbstverschuldeten Uninformiertheit gefehlt hatte.

Im Jahr 1993 über Körperlichkeit in ihrer Arbeit befragt, stützen die in *Žádné ženské umění neexistuje* (Es gibt keine Frauenkunst) von Věra Jirousová befragten Künstlerinnen Vodrážkas These vom Ziel universalen Kunstschaffens. Die Künstlerin Alena Kučerová, von einer hässlichen Vorstellung von Frauenkunst geplagt, wehrt sich gegen allfällige körperliche Spuren in ihrer Kunst: „In mein Werk lasse ich nie direkte Abdrücke von Körperlichkeit, Spuren des Körpers oder von Kleidung.“⁴⁵⁵ Zorka Ságlová, für die Frauenkunst nicht existiert, will von körperlichen Elementen in

⁴⁵⁰ Pachmanová 2009a, S. 141

⁴⁵¹ Milevska 2009, S. 82

⁴⁵² Milevska 2009, S. 83

⁴⁵³ György 2000, S. 51

⁴⁵⁴ Pachmanová 2009, S. 99, Anm. 10

⁴⁵⁵ Jirousová 1993, S. 48: „Do své tvorby nikdy nepouštím přímé otisky tělesnosti, stopy těla, šatstva atd.“

ihrer Arbeit ebenfalls nichts wissen: „Es ist mir nie in den Sinn gekommen, meine Werke in Beziehung zu Körperlichkeit zu setzen, sondern immer zum Material, zum Ort und den Elementen [...]“.⁴⁵⁶ Geschlecht und Körper hätten in ihrem schöpferischen Prozess keinen Platz. Für Milena Dopitová bedeutet das Fehlen der Körperlichkeit die Basis einer modernen, offenen Welt: „Eine fortschrittliche Gesellschaft redet vom Menschen, und das ohne Unterscheidung des Geschlechts.“⁴⁵⁷ Sie bringt dabei genau auf den Punkt, was Vodrážka als ‚falschen künstlerischen Universalismus‘ bezeichnet hat. Im Hinblick auf ihre eigenen Arbeiten verweist Dopitová darauf, dass in der zeitgenössischen Kunst die körperliche Erfahrung zwar vorhanden, aber nicht mehr individuell geprägt sei: „[...] intime menschliche Gebrauchsgegenstände verlieren ihren persönlichen Bezug und gelangen so zu einer allgemeinen Aussage.“⁴⁵⁸ Die auf Objekte übertragene Körperlichkeit ersetzt nach Vodrážka aber nicht die unmittelbare Darstellung des Körpers. Intimität und Körperlichkeit seien in metaphorischer Übertragung zwar vorhanden, doch verweisen die Objekte nur auf den konkreten Körper. Frauenkunst sei heute nur sichtbar „[...] als Ausdruck historischer Objektivierung.“⁴⁵⁹ Die Tendenz zur konzeptuellen Darstellung in der tschechischen Kunst kann in dem Sinn als Fehlen subjektiver Empfindungen und Flucht vor persönlichen Stellungnahmen der Kunstschaffenden erscheinen. Damit zusammenhängend bietet sich die Möglichkeit, Frauenkunst in der dritten Person zu präsentieren. Unpersönlich und in objektiver Distanz sei die Frau als Künstler nur „Sie“ und das Werk „Es“. Kunstwerk sowie Kunstschaffende sind objektiviert als „Ding unter Dingen“. Dieses Bedürfnis der Künstlerinnen, einen emotionalen Abstand zu ihrem Werk zu bewahren, definiert Vodrážka als „Depersonifizierung.“⁴⁶⁰

Dass die Theorien von Universalismus, Objektivierung und Depersonifizierung nicht nur in konzeptueller Kunst sichtbar werden, beweisen die Statements der Künstlerinnen von 1993. Als Bildhauerin ist Věra Janoušková mit ihrem ganzen Körper im Einsatz. Trotzdem empfindet sie das nicht als Körperlichkeit, die ihre Kunst tangiert. Körperlichkeit *in* der Kunst interpretiert sie als Körperlichkeit *als* Kunst: „Ich

⁴⁵⁶ Ebd., S. 49: „Nikdy mě nenapadlo moje akce vztahovat ke své tělesnosti, ale naopak k materiálu, se kterým se pracovalo, k místu, živlům [...]“

⁴⁵⁷ Ebd., S. 43: „Vyspělá civilizace navozuje člověku, a to bez rozdílu pohlaví [...]“

⁴⁵⁸ Jirousová 1993, S. 43: „[...] jsou intimní předměty lidské potřeby odosobněny a stávají se tak veřejným sdělením.“

⁴⁵⁹ Vodrážka 1998/a: „[...] je ženské umění výrazem historické objektivizace.“

⁴⁶⁰ Ebd.: „Toto je depersonalistická definice ženského umění [...]“

arbeite nicht mit direkter körperlicher Erfahrung und ich mache auch keine Aktionskunst. Ich gehöre zur klassischen Schule, wo man modellierte und wo eine Statue traditionell gebaut wurde und werde mich wohl kaum noch ändern.“⁴⁶¹ Ähnlich widersprüchlich mutet Olga Karlíková's Argumentation an. Zwar sieht sie den steten Körpereinsatz als wichtiges Moment ihrer Arbeit, nicht aber als Körperlichkeit in der Kunst: „Mehr als in körperlicher Erfahrung finde ich in meiner Arbeit Orientierung in Bewegung und Rhythmus, die ich sehr intensiv wahrnehme.“⁴⁶²

Ein Bekenntnis zur Körperlichkeit wagt als einzige Adriena Šimotová. Als Künstlerin empfindet sie sich als körperliches Wesen und sieht einen direkten Einfluss ihres (weiblichen) Körpers auf ihr Werk: „Ja, ich erfahre über den Körper und die körperliche Erfahrung ist mein Ausgangspunkt.“ Obwohl sie sich vom Wesen der Frauenkunst keine Vorstellung machen kann, trifft die Frage nach der Körperlichkeit für Šimotová „[...] in media res.“⁴⁶³

Genauso wenig wie Frauenkunst findet Körperlichkeit keine grosse Anhängerschaft unter den tschechischen Künstlerinnen. Lenka Lindaurová's Urteil zufolge liegt der Grund dafür in der intellektuellen Überheblichkeit gegenüber westlichen Ideen, während Vodrážka das Problem im Streben nach Einheitlichkeit sieht. Wie aus den Interviews ersichtlich wird, schliessen sich die beiden Thesen nicht aus, sondern verschmelzen vielmehr in der Aussage einer ‚geschlechtsneutralen Intelligenz der universellen tschechischen Gesellschaft‘.

13. Das Erbe der Geschichte: Historisierte Körperbilder

Der in humanistischer Philosophie und Moderne wurzelnde Universalismus blockiert die Darstellung von Körperlichkeit in der Kunst der 1990er Jahre. Neben der moralischen Ästhetik liegen die Gründe auch in der politisch-historischen Erfahrung der Körperdarstellung. Im sozialistischen Realismus ist die Darstellung des Körpers verbunden mit heroischem Körperkult. Die offizielle bildende Kunst lässt die Männer des sozialistischen Volkes als kraftvolle, vor Energie strotzende Arbeiter oder

⁴⁶¹ Jirousová 1993, S. 50: „S přímou tělesnou zkušeností nepracuji a akční umění jaksi nedělám. Patřím do té klasické školy, kde se modelovalo a socha se stavěla tradičně, a už se asi nepředělám.“

⁴⁶² Ebd., S. 51: „Ve své práci jsem orientována víc než tělesnou zkušeností pohybem a rytmem, který vnímám velice intenzivně.“

⁴⁶³ Vodrážka 1998/a, S. 52: „Poslední otázka směřuje pro mne zcela in media res. Ano, poznávám skrze tělo a tělesná zkušenost je pro mne výchozím bodem.“

Soldaten auftreten, während die Frau in vollkommener, gesunder Weiblichkeit die Kinder der sozialistischen Grossmacht aufzieht und dem Mann auf Feld und Maschine folgt.⁴⁶⁴ Der Körper war vor 1989 nicht einfach von der Bildfläche verbannt worden. Doch vom Staat als Träger politischer Aussage und Propaganda instrumentalisiert, sollte der Darstellung der Körperlichkeit auch nach dem Zerfall des Sozialistischen Staates eine negative Konnotation anhaften. In ihrem Kommentar zur Ausstellung *Obráz těla* (Das Bild des Körpers) in Prag 2004 konfrontiert Zuzana Štěfková Körperbilder in der zeitgenössischen Malerei mit dem schwer verdaulichen Erbe der sozialistischen Körperlichkeit. Die figurative Darstellung des Körpers in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werde verbunden mit der Reaktion auf Unterdrückung und Unfreiheit. Im Blick auf die aktuelle Malerei wird deutlich, dass der Körper im Bild noch immer auf etwas ausserhalb Liegendes verweist, eine allgemeine Lage der Welt reflektiert: „Der Körper wird zum Spiegelbild des momentanen Bewusstseinszustandes, zur Frage nach dem Sinn künstlerischer Aussage und zur Metapher für das Schicksal der Welt und der Stellung des Einzelnen in der Gesellschaft.“⁴⁶⁵ Aber nicht allein die Kunschtchaffenden würden sich an ideologisch behafteten Mustern aufhalten. Auch die Ausstellungsmacher würden individuelle Aussagen des Körpers nicht erfassen: „Die Kuratoren gehen meist von der Vorstellung aus, dass die Darstellung einer Figur sich durch ihr Potential auszeichnet, den ideologischen Umfang menschlicher Existenz ausdrücklich darzustellen.“⁴⁶⁶ Mit den Motiven der Künstlichkeit und Hybridität (Abb. Jiří Petrbok), kulturell geprägter Symbolik (Jiří Černický) und dem weiblichen Körper in seiner biologischen Veränderlichkeit (Dita Štěpánová) liessen sich die Bilder problemlos in die Reihe aktueller westlicher Tendenzen dieser Zeit einfügen.⁴⁶⁷

14. Grenzüberschreitung in der Fotografie: Vom Akt zur Transsexualität

Im Gegensatz zur fehlenden Intimität in Körperdarstellungen der Bildenden Kunst beherrscht in der Fotografie des letzten Jahrhunderts der Körper in seiner Nacktheit

⁴⁶⁴ Satjukow/Gries 2002

⁴⁶⁵ Štěfková 2003: „Tělo se stává odrazem stavu dobového vědomí, otázkou po smyslu umělecké výpovědi i metaforou osudu země či postavení jedince ve společnosti.“ Zitat ohne weitere Angaben.

⁴⁶⁶ Ebd.: „Kurátoři přitom většinou vycházeli z představy, že zobrazení figury se vyznačuje potenciálem doslova ztělesnit ideologický rozměr lidské existence.“

⁴⁶⁷ Kat. Venezia 1995

die tschechische Szene. Vladimír Birgus, Kurator der Ausstellung *Tělo v současné české fotografii/The Body in Contemporary Czech Photography*⁴⁶⁸ in Glasgow 1997, schreibt der Aktfotografie eine bedeutende Stellung unter den fotografischen Genres zu: „Der nackte Körper gehört heute zu den aktuellsten und frequentiertesten Motiven der zeitgenössischen tschechischen Fotografie.“⁴⁶⁹ Da Körperlichkeit gemeinhin als typisches Motiv von Frauenkunst angesehen wird, könnte man angesichts ihrer grossen Präsenz in der tschechischen Fotografie zur Annahme gelangen, dass vornehmlich das weibliche Geschlecht hinter der Linse stand. Auch hier war die Abbildung des menschlichen Körpers aber von vornherein in Männerhand. Mit dem Hinweis auf das Motiv des weiblichen Aktes in der Kunst⁴⁷⁰ und der viel diskutierten Struktur des männlichen Blicks⁴⁷¹ lassen sich Trugschlüsse betreffend der Autorenschaft vermeiden. Von den ersten offiziell ausgestellten Aktfotografien im Jahr 1911 prägten in den 1920er Jahren Künstler wie František Drtikol, die Surrealisten Jindřich Štyrský und Karel Teige, sowie František Vobecký die Szene. Jan Saudeks inszenierte und nachcolorierte Bilder, die aus politischen Gründen vorwiegend im Ausland publiziert wurden, oder später in den 1980er Jahren die ästhetischen Fotografien von Tono Stano vermochten den Akt auch zu politisch problematischer Zeit zu halten. In Vladimír Birgus' Vorwort zur Ausstellung findet als einzige Frau Michaela Brachtlová Erwähnung. Ihre Schwarz-Weiss Fotografien zeigen Nahaufnahmen von Körpern in direktem Kontakt mit tierischen und pflanzlichen Elementen. In Berührung mit der nackten Haut erzeugen Fell und Meerestiere eine erotische Spannung, die Birgus auf die Lehre Sigmund Freuds verweisen lässt. Auch die Aktfotografien ihrer männlichen Kollegen und Vorgänger tragen sinnliche Aussagen in sich. Aber nur die sexuelle Symbolik in Brachtlovás Werk verleitet den Kurator zu psychoanalytischen Überlegungen.

Ein Jahr später, diesmal auf heimischem Gebiet, kuratierte Martina Pachmanová 1998 eine Ausstellung, die ebenfalls den Körper im Medium der Fotografie in den Vordergrund stellte. Die Präsentation unter dem Titel *Tělo a fotografie/Body and Photography*⁴⁷² sollte den 1. Jahrgang des *Biennale Festivals Foto Praha-Kolín* begründen. Beiträge von Veronika Bromová (*Já, Mch, I*, 1998), Milena Dopitová

⁴⁶⁸ Kat. Glasgow 1997

⁴⁶⁹ Birgus 1997: „Nahé lidské tělo dnes patří k nejaktuálnějším motivům současné české fotografie.“

⁴⁷⁰ Kelperi 2000/Eiblmayr 1993

⁴⁷¹ Sontag 1980 / Schade/Wenk 1995, S. 340 - 407

⁴⁷² Kat. Praha-Kolín 1998

(*Bylo, nebylo*/Es war einmal, 1996) oder der jüngeren Josefina Slezáková (*Prostředí intimacy*/Die Umgebung der Intimität, 1998) stehen den Werken von Václav Stratil (*Komunální milenci*/Kommunale Liebhaber, 1996-98), Pavel Baňka (*Fotograf I*, 1997) oder Zdeněk Skružný (*Novotvary*/Neue Formen, 1994) gegenüber.⁴⁷³ In Zusammenarbeit mit dem *Sorosovo centrum současného umění* (Soros Zentrum für Zeitgenössische Kunst) wurden neben Ausstellungen internationaler und tschechischer Werke auch Vorträge und öffentliche Diskussionen geboten, die aktuelle Probleme in zeitgenössischen visuellen Medien zum Thema hatten. Darf man den einleitenden Worten Martina Pachmanovás Glauben schenken, so sind es Technologie und Genetik, die in der zeitgenössischen Fotografie den Charakter der Körperlichkeit bestimmen. In ihrem einleitenden Aufsatz zum Katalog, *Současnost, tělo a fotografie*⁴⁷⁴ (Gegenwart, Körper und Fotografie), führt sie der Leserschaft mit einer Aussage Jean Baudrillards die unzähligen Perspektiven sexueller Identität vor Augen: „Wir sind alle Transsexuelle, gleich wie wir alle in potentia biologische Mutanten sind. Das ist aber keine Frage der Biologie: Wir alle sind nämlich symbolisch transsexuell.“⁴⁷⁵ Mit diesem Zitat stellt Pachmanová die Thematik der Ausstellung von Beginn weg in den intimen Rahmen geschlechtlich bedingter Körperlichkeit. Das Erforschen sexueller Individualität und das gleichzeitige Bedürfnis nach einer biologisch-körperlich determinierten Persönlichkeit bestimmen den gedanklichen Mittelpunkt der Ausstellung. Ebenso manifestiert sich in den gezeigten Werken der Wunsch nach körperlicher Veränderung. Im Gegensatz zur Gemäldeausstellung *Obraz těla* (Das Bild des Körpers) 2004 sind hier Werke präsentiert, die nicht von figurativer Körperlichkeit ausgehen, sondern Fotografien „[...] von Aussen und von Innen, in denen der Körper Objekt und Subjekt ist, Gesehener und Sehender und in denen die Sprache des Körpers und seiner Fragmente, seiner Sinne und Gesten auch Gegenstand des sozio-kulturellen Kontextes ist.“⁴⁷⁶

Erleichterung und Sorge: Befunde über Frauenfotografie

⁴⁷³ Ebd., S. 84 - 167

⁴⁷⁴ Pachmanová 1998

⁴⁷⁵ Ebd., S. 7: „Jsme všichni transsexuálové, stejně jako jsme in potentia biologičtí mutanti. Není to ovšem již otázka biologie: všichni jsme totiž transsexuální symbolicky [...]“. Zitiert: Jean Baudrillard.

⁴⁷⁶ Pachmanová 1998: „[...] z vnějšku i z vnitřku, v níž je tělo objektem i subjektem, vyděným i vidoucím a v němž je řeč hmotného těla a jeho fragmentů, smyslů a gest také doličným předmětem sociálně-kulturního kontextu.“

Der Titel der Ausstellung *Tělo a fotografie/Body and Photography* allein sagt noch nichts darüber aus, ob sich in *Praha-Kolín* männliche und weibliche Fotografen die Waage hielten. Die auf Gender sensibilisierte Kuratorin räumte jedoch, wie zu erwarten war, Männern und Frauen gleich viel Raum ein. Der so entstandene Eindruck vom Gleichgewicht der Geschlechter täuschte, wie die Enzyklopädie tschechischer und slowakischer Fotografen (*Encyklopedie českých a slovenských fotografů*)⁴⁷⁷ aus dem Jahr 1993 belegt: Das reale Verhältnis von Fotografen zu Fotografinnen beträgt etwa 100:1. Ein kritischer Beitrag zur Fotografie von Frauen erschien im Kulturmagazin *Revue Labyrinth* 1-2/1997 (Abb. 36).⁴⁷⁸ Auf die Doppelausgabe unter dem Titel *Ženy v umění* (Frauen in der Kunst) wird an anderer Stelle eingegangen. In seinem Aufsatz *Ženy za objektivem*⁴⁷⁹ (Frauen hinter dem Objektiv) stellt der Journalist Robert Silverio Fragen rund um die Thematik der Frauenfotografie, die er in knappen Ausführungen sogleich selber beantwortet. Im Hinblick auf den geringen Prozentsatz, den weibliche Künstlerinnen innerhalb dieses Mediums stellen, steht die Frage im Vordergrund, ob sich Fotografie von Frauen überhaupt von Männerfotografie unterscheidet. In diesem Zusammenhang will Silverio wissen, ob es rein weibliche Thematiken gibt. Keine Beachtung finden theoretische Erkenntnisse und ideologische Strömungen: „Feministische Fotografie“, so stellt Silverio gleich von Beginn weg fest, „[...] existiert bei uns nicht.“⁴⁸⁰

Laut Silverio kann man im geschichtlichen Rückblick kaum von einer Tradition der Frau als Fotografin sprechen. Eine kleine Erfolgsgeschichte stelle die Reihe Emily Medková, Eva Fuková und Běla Kolářová dar, die ab den 1940er bis 1960er Jahren in Erscheinung traten. Die drei Fotografinnen standen jedoch als Ehefrauen der drei erfolgreichen Künstler Mikuláš Medek, Vladimír Fuka und Jiří Kolář im Schatten ihrer Lebensgefährten. Die Tatsache ihres weiblichen Geschlechts will Silverio aber nicht als Grund für ihr Schattendasein hervorheben. Der Journalist vertritt die Meinung, dass viel eher das künstlerische Medium der Fotografie eine Rolle spielte, das in der Nachkriegszeit erst wenig entwickelt war und noch nicht den Status von Malerei und Skulptur erlangt hatte: „Die Frage, ob der Umfang ihres Werkes mit ihrer Rolle als Frau in der Gesellschaft zusammenhängt [...] ist zwar logisch, aber schwer zu

⁴⁷⁷ Encyklopedie 1993

⁴⁷⁸ *Revue Labyrinth* 1997

⁴⁷⁹ Silverio 1997

⁴⁸⁰ Ebd., S. 114: „Feministická fotografie u nás neexistuje.“

beantworten.“⁴⁸¹ Ohne sich auf die Problematik der Geschlechterstrukturen zu jener Zeit einzulassen, geht Silverio zur nächsten Frage über: „Gibt es etwas spezifisch Weibliches an der Fotografie von Frauen?“⁴⁸² Die Antwort sucht er im Gespräch mit der Künstlerin Michaela Brachtlová, die bereits im Vorwort der erwähnten Glasgower Ausstellung *Tělo v současné české fotografii/The Body in Contemporary Czech Photography* desselben Jahres als Referenz genannt wurde. Die Künstlerin selber nimmt in der eigenen fotografischen Arbeit zwei Bereiche mit typisch weiblichen Zügen wahr. Zum einen in der Beschäftigung mit sich selber und zum anderen in der Angst vor Gewalt. Beide Motive sind in ihrer Fotografie präsent. Silverio verweist unter diesem Aspekt erstmals auf die internationale Szene, indem er Cindy Sherman erwähnt als „[...] eine der akzentuiertesten Autorinnen der Gegenwart, die in Teilen ihres Werkes bewusst die Stellung der Frau in der Gesellschaft untersucht.“⁴⁸³ Im näheren Umfeld Brachtlovás hält Silverio jedoch nur Veronika Bromová für erwähnenswert, die in ihren grossformatigen Fotografien computermanipulierte Querschnitte durch den eigenen Körper vornimmt. Körperlichkeit sieht der Autor auch in Brachtlovás Werk als stärksten Charakterzug typischer Frauenfotografie, weil „[...] zum weiblichen Prinzip die Sehnsucht zu streicheln und zu berühren gehört.“⁴⁸⁴ Tasten und Fühlen setzt er mit körperlich erfahrener Lust gleich und wie schon Vladimír Birgus scheinen ihm die Fotografien Brachtlovás von Pelz und Tintenfisch auf nackter Haut erwähnenswert als Ausdruck sexuellen Verlangens: „Die Künstlerin selber sagt, dass sie bewusst erotische Werke geschaffen hat. Beinahe greifbare Sensualität ist kombiniert mit phallischen und vaginalen Symbolen.“⁴⁸⁵ Erotik und Sexualität führen Silverio thematisch zur Mutterschaft. Als weitere spezifisch weibliche Domäne setzt er sie ohne weitere Unterscheidung der Darstellung von Kindern gleich. Mit Blick in die westliche Kunst verweist er auf die manipulativen Fotografien von Sally Mann und spricht von „[...] kindlich natürlicher Sexualität, Aggressivität, sowie dem kindlichen Bezug zum Tod kombiniert mit Unschuld.“⁴⁸⁶

⁴⁸¹ Ebd.: „Otázka, zda rozsah jejich díla souvisí s jejich ženskou rolí ve společnosti [...] je sice logická, ale těžko zodpověditelná.“

⁴⁸² Ebd.: „Existuje něco specificky ženského na ženské fotografii?“

⁴⁸³ Silverio 1997, S. 114: „[...] jedné z nejakcentovanějších autorek súčasnosti, ktorá v časti svého díla vědomě zkoumá postavení ženy ve společnosti.“

⁴⁸⁴ Ebd.: „[...] že k ženskému principu v daleko větší míře patří touha hladit, dotýkat se.“

⁴⁸⁵ Ebd.: „Autorka sama říká, že svá díla vědomě vytvářela jako práce erotické. Téměř hmatatelná sensualita je kombinována s falickými a vaginálními symboly.“

⁴⁸⁶ Ebd., S. 115: „[...] dětsky přirozenou sexualitu, agresivitu i jejich vztah ke smrti kombinovaný s nevinností.“

Lobend unterstreicht er, „[...] dass weiblich orientierte Fotografie nicht zwangsläufig als aggressiver feministischer Kampfruf oder sentimental gesehene Mutterschaft verstanden werden muss.“ Manns Werk beeindruckt ihn als „[...] (thematisch) hoheitlich weiblich, ohne dass dieses Wort degradierend sein muss.“⁴⁸⁷ Zum Thema „Kinder in der Fotografie von Frauen“ führt er im heimischen Kontext allein Dagmar Hochová auf, die „[...] einen bildnerisch kultivierten, aber eher sentimental Blick auf Kinder“⁴⁸⁸ bietet. Ansonsten herrsche in der Tschechischen Republik in der Fotografie von Kindern weiterhin Mangel an Skepsis und Ironie. Robert Silverios Verwendung des Begriffs *Mutterschaft* ist für seine Erläuterungen leider wenig treffend. Für den Kritiker ist nicht die Mutterschaft an sich spezifisch weiblich. Es interessieren ihn weder der Gegenstand selbst noch das wirkliche Motiv der Mutterschaft. Auch die künstlerische Umsetzung des emotionalen Zustandes oder der körperlichen Veränderungen während der Schwangerschaft sind nicht Teil seiner Beschäftigung. Silverios Aussage richtet sich einzig und allein auf das Motiv des Kindes in der Fotografie von Frauen. Er geht kommentarlos von einem spezifisch weiblichen Blick aus, dessen Optik diejenige einer potentiellen Mutter ist. Tritt ein Kind vor die Linse der Frau, wird ihr Blick gemäss Autor zu einem mütterlichen. Diese einseitige Sicht erstaunt umso mehr, als dass er sie mangels qualitativ hinreichender Beispiele nicht auf die tschechische Szene anwenden kann und ausser Dagmar Hochová keine weiteren Fotografinnen aufführt. Am Ende seines Kommentars zu Frauenfotografie verweist Robert Silverio darauf, dass sich in der jüngsten Generation von Kunstschaaffenden eine ganze Reihe von Frauen mit dem Medium der Fotografie beschäftigt, darunter Markéta Othová sowie die bereits erwähnten Veronika Bromová und Michaela Brachtlová. Der Autor vermutet, dass auch in der maskulin orientierten tschechischen Gesellschaft Frauen in Zukunft eine grössere Rolle spielen werden. Seinen Artikel schliesst er mit der bangen Hoffnung: „Wir wollen daran glauben, dass es fliessend und elegant dazu kommt und ohne die Ausuferungen eines extremen Feminismus.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Ebd.: „[...] že žensky orientovaná fotografie nemusí být nutně chápána jako agresivní feministická bojůvka s aparáty v rukou či naopak sentimentálně viděné mateřství. [...] výsostně (tematicky) ženská, aniž by toto slovo muselo být degradující.“

⁴⁸⁸ Ebd.: „Nabídla obrazově kultivovaný, ale spíše sentimentalizující pohled na děti.“

⁴⁸⁹ Silverio 1997, S. 115: „Věřme, že k tomu dojde plynule a elegantně bez výstřelků extrémního feminismu.“

In seinem Artikel im *Revue Labyrinth* 1-2/1997 wirft Robert Silverio einen Blick auf die Fotografie von Frauen und betrachtet die typisch weiblichen Motive der Körperlichkeit, Sexualität und Mutterschaft. Seine Fragestellungen bergen das Potential für eine umfassende Untersuchung, die willkürlich vorgelegten Beispiele reichen dafür jedoch nicht aus. Nur unvollständig dokumentieren sie die angedeuteten Thesen. Von erstaunlicher Deutlichkeit ist hingegen sein abschliessendes Zitat. In den kurzen Worten wird Silverios ablehnende Haltung gegenüber feministischen Ansätzen offensichtlich. Der Autor hofft einerseits auf die stärkere Vertretung des weiblichen Geschlechts in der Fotografie, fürchtet dabei aber den Einbruch „[...] eines extremen Feminismus“ in die tschechische Kunstszenen. Er verleiht seinem Unbehagen resolut Ausdruck, definiert jedoch nicht genauer, was sich hinter seiner Vorstellung eines ‚extremen Feminismus‘ verbirgt. Genau darin liegt jedoch das wertvolle Moment seiner Aussage. Die Vagheit des Begriffs und die damit verbundene Verlegenheit betreffend seiner Bedeutung, zeigt die unsichere Haltung gegenüber dem Phänomen des Feminismus. Wie in *Teil 1. Das Phänomen der öffentlichen Grenzen* aufgezeigt, befasste man sich wenige Jahre nach der Samtenen Revolution in allgemeinen Überblicken Bildender Kunst eher zufällig und peripher mit Gender.

15. Jahrtausendwende: Sensibilisierung für Gender

Einmal mehr war es Martina Pachmanová, die einen Schritt in Richtung feministischer Aufklärung tat. Neben einigen anderen Beiträgen⁴⁹⁰, bietet ihr Aufsatz *Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie*⁴⁹¹ (Kunstgeschichte, Feminismus und moderne Historiografie) im vorgängig erwähnten *Revue Labyrinth* 1-2/1997 eine reiche Quelle an wertvoller Information. Ausgehend von der aktuellen tschechischen Situation führt sie über die Entwicklung feministischer Kunsttheorie bis zur Offenlegung der unterschiedlichen Forschungs- und Wirkungsbereiche von Gender. Ein Appell an die kollektive Betroffenheit soll die Leserschaft aufrütteln: „Bekennen wir uns zum Erbe der westlichen Zivilisation und leiten wir von ihr unsere Identität ab,

⁴⁹⁰ *Labyrinth* Revue 1997, S. 93 – 96: Jo Anna Isaak: The Revolutionary Power of Women's Laughter., in: *Feminism and Contemporary Art*, London/New York: Routledge, 1996; S. 108 – 113: Elizabeth Grosz: Bodies and Knowledges, in: *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, London/New York: Routledge, 1996. Martina Pachmanová: Übersetzung von Auszügen.

⁴⁹¹ Pachmanová 1997

betonen wir also die Bedeutung der modernen Zeit, dann sollten wir in gleichem Mass offen sein für deren kritische Reflexion und das weit über den Horizont der nachkriegszeitlichen Historiografie hinaus.“⁴⁹² Der Schlüssel zur feministischen Philosophie liege laut Pachmanová in der Erfahrung der heutigen Identität. Der Einzug der Postmoderne in die Tschechoslowakei nach 1989 habe eine neue Ära der Wahrnehmung des Subjektes eingeläutet. Wie schon in ihren Publikationen stellt sich die Kunsthistorikerin hinter die Abkehr von der grossen historischen Vergangenheit und sensibilisiert das Publikum für die Verschiedenheit der Blicke: „Die Revision der Geschichte aufgrund der Ablehnung metaphysischer Konzepte der unveränderlichen Ordnung in der Gesellschaft und der Kunst (einbezüglich des Patriarchats) und das Akzeptieren des Aufrufs, die Wirklichkeit aus der Position der „Andersartigkeit“ zu betrachten, von den Grenzen des zentralen Systems aus und also aus der Sicht der Regionen, nationaler und rassischer Minderheiten, Homosexueller oder Frauen, ist seit den 1970er Jahren der gemeinsame Nenner von Postmoderne und Feminismus geworden.“⁴⁹³ Von Griselda Pollocks und Roszika Parkers *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*⁴⁹⁴ aus dem Jahre 1981 ausgehend unternimmt Pachmanová einen Streifzug durch die Geschichte der feministischen Theorie in der Kunst.

Geht es um die aktuelle Bereitschaft gegenüber geschlechterspezifischen Anliegen im eigenen Umfeld, differenziert die Autorin zweierlei Aspekte. Einerseits ist sie sich ihrer fast solitären Position bewusst: „Während man in der westlichen Welt seit bald drei Jahrzehnten intensiv über Feminismus redet, sind Frauenfrage und Geschlechterproblematik im Rahmen der tschechischen Gesellschaft aus nachvollziehbaren historischen Gründen noch immer gänzlich neue Themen.“⁴⁹⁵ Was hingegen die Aktualität von Gender innerhalb der Kunst betrifft, so zieht Pachmanová eine positive Bilanz: „Es ist bezeichnend, dass sich Feminismus in der tschechischen

⁴⁹² Ebd., S. 90: „Hlásíme-li se přitom k dědictví západní civilizace a odvozujeme-li od ní i svou identitu, zdůrazňujeme význam moderní doby, měli bychom být stejně otevření i k její kritické reflexi, a to daleko za horizont poválečné historiografie.“

⁴⁹³ Pachmanová 1997, S. 90: „Revize historie na základě odmítnutí metafyzických koncepcí neměnného řádu ve společnosti a v umění (včetně patriarchátů) a přijmutí výzvy nahlédnout skutečnost z pozice „jinakosti“, zpoza hranice centrálního systému a tedy taky z pohledu regionů, národnostních a rasových menšin, homosexuálů či žen se od sedmdesátých let stala společným jmenovatelem postmoderny a feminismu.“

⁴⁹⁴ Parker/Pollock 1981

⁴⁹⁵ Pachmanová 1997, S. 90: „Zatímco se v západním světě intenzivně hovoří o feminismu již téměř tři desetiletí, jsou ženská otázka a problematika pohlaví a rodu v rámci české společnosti z pochopitelných historických důvodů stále ještě zcela novými tématy.“

Gesellschaft bisher am ausdrücklichsten im Bereich der Kunst geäußert hat.“⁴⁹⁶ Wenn Pachmanová der feministischen Frage in der tschechischen Kunst ein gewisses Wirkungsfeld eingesteht, so macht diese These vor der aktuellen Kunstkritik schon wieder Halt. Obwohl die Beschäftigung mit Gender im primären Werk durchaus vorhanden sei, mangle es auf der reflexiven Ebene an Bereitschaft, die Thematik offen darzulegen: „Die Diskussion und Interpretation, die diese Wandlung im Zugang zum Werk beurteilen würden, sind jedoch noch immer sporadisch und öffentlich ausgesprochene Zwischenrufe, sind entweder gedankliche Fragmente, blind wiederholte Stereotypen oder bloss hohle Aussagen, aber selten kritische Reflexion.“⁴⁹⁷ Laut Pachmanová mangelt es in erster Linie also nicht am künstlerischen Akt, denn die Genderfragen sind bereits latent in den Werken vorhanden. Das Problem sei vielmehr, dass diese nicht aufgegriffen und zu einem Diskurs weitergeführt würden.

Das Auftauchen von Gender in der aktuellen Kunstproduktion

Wie schon das von Transgender geprägte Konzept der Ausstellung *Praha-Kolín* stellt Pachmanová auch in ihrem Artikel im *Revue Labyrinth* von 1997 eine Theorie auf, die im Widerspruch zu Silverios Negierung feministischer Haltungen in der Fotografie steht. Pachmanová spricht von einer grossen Anzahl Künstler beider Geschlechter, die sich mit Gender befassen würden. Wie schon Silverio, so wendet sich auch Pachmanová nicht direkt den Kunstwerken zu. Es finden sich aber durchaus Beispiele von Frauen, deren Werke mit den Profilen beider Theorien übereinstimmen. Ausser den bereits erwähnten Künstlerinnen Veronika Bromová⁴⁹⁸ und Michaela Brachtlová sind zumindest Míla Preslová⁴⁹⁹ (*1966) und Lenka Klodová⁵⁰⁰ zu nennen. Preslová fotografiert sich selber und Menschen ihres persönlichen Umfeldes. Aus nächster körperlicher Nähe schafft sie eine psychische Distanz zu ihren Modellen. Sie setzt sich unmittelbar mit der Rolle der Geschlechter und den Beziehungen innerhalb ihres engsten Familienkreises auseinander. Auch

⁴⁹⁶ Ebd.: „Je příznačné, že feminismus se v české společnosti zatím nejvýraznějším způsobem projevil v oblasti umění [...]“

⁴⁹⁷ Ebd.: „Diskuse a interpretace, které by zhodnotily tuto [– dle mého názoru zásadní –] proměnu [přístupu v tvorbě dnes již neopomenutelného množství českých umělců (a to zdaleka nejen ženského pohlaví)], jsou ovšem stále sporadické a veřejně pronesené postřehy jsou buď myšlenkovými fragmenty, slepě opakovanými stereotypy nebo pouhými holými konstatováními, ale málokdy kritickou reflexí.“

⁴⁹⁸ Interview Bromová 2006

⁴⁹⁹ Interview Preslová 2006

⁵⁰⁰ Interview Klodová 2006

sind Porträtfotografien mit dem Motiv des Kindes unter ihren Arbeiten, die Silverios Vorstellungen von typisch weiblicher Fotografie entsprechen. Auch Lenka Klodová hätte Beachtung finden können, die in ihren Werken in spielerischer Weise die Konstruktion von weiblichen Stereotypen aufgreift. Sie ignoriert die realitätsfremde Künstlichkeit der Pornografie und gliedert deren weibliche Darstellerinnen als Papierpüppchen in den gewöhnlichen Alltag ein. Unter ihre Motive fallen sowohl vermarktete Erotik als auch Mutterschaft, wobei sich die einander fernen Gegenstände in Klodovás Werk die Hand reichen. Auch diese Künstlerin arbeitet mit dem Medium der Fotografie.

So verschieden Silverio und Pachmanová die Thematik der Frauenkunst kommentieren, in der zeitgenössischen tschechischen Kunst finden beide Thesen eine praktische Basis.

16. Wahrnehmung von Feminismus und Gender innerhalb der Kunstszene

Im Jahr 1993 hatte Věra Jirousová zehn tschechische Künstlerinnen vor die Tatsache gestellt, dass ihr bildendes Schaffen unter anderem von ihrer Rolle als Frau in der Gesellschaft geprägt sei. 1997 widmete die Kulturzeitschrift *Výtvarné umění* der Frau in der Kunst eine Doppelnummer und im Jahr darauf rief Martina Pachmanová die Foto Biennale Praha-Kolín ins Leben unter dem Stern der Transsexualität. In der Unklarheit der Begriffe gingen die Meinungen auseinander, ob Kunst mit feministischer Gesinnung in der Tschechischen Republik überhaupt vorhanden sei. Silverio sah in der Fotografie 1997 keinerlei Anzeichen davon und hoffte darauf, dass sich dieser Zustand auch in Zukunft nicht ändern würde. Die Kunsthistorikerin und Gender Expertin Pachmanová war ihrerseits zufrieden mit der künstlerischen Aufarbeitung des Themas. Woran man arbeiten müsse, so ihr Fazit des Jahres 1997, sei Kunstkritik und theoretische Reflexion.

Wenn die Kritik also spärlich gesät ist, die Meinungen darin auseinander gehen und eine fruchtbare Auseinandersetzung fehlt, dann können nur noch primäre Aussagen der Kunstproduzierenden selbst auf die Aktualität einer Thematik schliessen lassen.

16.1 Künstlerinnen und Künstler 1994: ‚Ich empfinde das echt nicht so‘

Ein Jahr nach Erscheinen des Artikels *Žádné ženské umění neexistuje* (Es gibt keine Frauenkunst) trafen sich sieben Künstlerinnen und Künstler der vorwiegend jüngeren Generation, um sich in Meinungen und Fragen rund um den Begriff Feminismus auszutauschen. Anlass dazu bot die aktuelle, von Petr Písařík initiierte Ausstellung *Jako ženy*⁵⁰¹ (Wie Frauen), 1993. An der Diskussion beteiligt waren die Künstlerinnen Andrée Cooke, Milena Dopitová (*1963), und Kateřina Vincourová, sowie ihre Kollegen Pavel Humhal (*1965), Jiří Kovanda (*1953), Petr Písařík (*1968) und Radek Váňa (*1966). Das Gespräch wurde in seiner ursprünglichen Form im *Ateliér 25/1994* unter dem Titel „*Já to tak fakt necejtím*“ *aneb Všechno vede k plození*⁵⁰² („Ich empfinde das echt nicht so“ oder Alles führt zur Zeugung) abgedruckt. Radek Váňa hat den Text zwar grob revidiert, ihn aber im zeitlichen Ablauf unverändert belassen. Die sich frei entfaltenden Gedanken evozieren eine lebendige Konversation, doch bleibt diese in ihrer Darstellung und der Unkoordiniertheit ihrer Aussagen äusserst unübersichtlich. Im Folgenden soll versucht werden, die wesentlichen Meinungen und Standpunkte der Kunstschaffenden zum Thema Feminismus herauszuheben und zu verdeutlichen. Einleitend fasst Radek Váňa in Worte, was man 1994 gemeinhin und ohne die Bemühung um politische Korrektheit mit dem Begriff des Feminismus assoziiert: „Das Wort ruft Frauen auf die Bildfläche, die mit Maschinengewehren auf Männer zielen. Es zwingt dazu, über Randkulturen nachzudenken und so die eigene Stellung in der Mitte zu definieren.“ Feminismus sei Hoffnung und Drohung zugleich: „DAS Wort hat etwas herbeigezogen, das uns von Grund auf fremd ist.“ Gleichzeitig stecke im bedrohlichen neuen Begriff aber Potential für beruflichen Erfolg. Feminismus sei laut Váňa: „Das Wort, dessen korrekte Anwendung eine Karriere im Ausland ermöglicht.“⁵⁰³

Über weibliche Materialien und historische Vorbilder

Die leitenden Gedanken tauchen im einsetzenden Gespräch immer wieder an unterschiedlicher Stelle auf. Allen voran steht die Frage nach dem potentiellen

⁵⁰¹ Kat. Praha 1993/a

⁵⁰² Váňa 1994

⁵⁰³ Váňa 1994: „Slovo vyvolávající představu žen se samopaly namířenými na muže. Slovo nutící přemýšlet o kulturách okraje a tak znovu definovat své postoje středu. [...] TO slovo sem zavléká něco, co je nám „bytostně cizí“. Slovo jehož správné použití umožňuje v cizině udělat kariéru.“

Unterschied zwischen der Kunst von Frauen und der Kunst von Männern. Radek Váňa sieht die Kreativität typischer Frauenkunst durch das Sensible, Dekorative und Zarte ihres Wesens limitiert. Wer solche Art von Kunst mache, habe auf dem Markt keine Chance: „In Wirklichkeit ist das alles langweilig, es ist wie Küchenkunst. Frauen, die akzeptiert sein wollen, benutzen eigentlich keine speziell weiblichen Mittel.“⁵⁰⁴ Auf die Wahl des Materials und dessen feinfühlig Verarbeitung bezieht sich an anderer Stelle Pavel Humhal. Im Unterschied zu Váňa spricht er jedoch nicht abwertend von der Verwendung „typisch weiblicher“ Materialien, sondern sieht darin eine Chance, die es zu nutzen gilt: „[...] in den 80er Jahren habe ich gespürt, dass Frauen enorme Möglichkeiten haben. Sie können andere Materialien benutzen, zum Beispiel Wolle, und ein solches Feingefühl darin legen, die einem Mann vielleicht peinlich wäre.“⁵⁰⁵ Von Beginn weg wird hier Frauenkunst in tradierter Vorstellung als „niederes“ Genre des häuslichen Kunstgewerbes und der Verarbeitung von Textilien angesprochen. Humhal bewertet diese zwar positiv, bestätigt mit der Kategorisierung selbst aber das hierarchische Prinzip der Moderne in seiner Aktualität. Schon Olga Karlíková und Jana Žáčková haben in *Výtvarné umění*, 3/1993 Frauenkunst in dieser Weise ausgelegt.

Immer wieder zur Sprache kommt in direktem Zusammenhang mit der unansehnlichen Stellung von Frauenkunst das historische Erbe der Vergangenheit und die Tatsache, dass es innerhalb der Kunstgeschichte praktisch keine bedeutenden Frauenfiguren gibt. Von Pavel Humhal wird das Fehlen weiblicher Vorbilder als Vorteil ausgelegt. Er sieht in der Absenz weiblicher Künstleridole die Gelegenheit für eine freiere Entfaltung in der Gegenwart: „Frauen haben eher die Möglichkeit weniger Schranken zu haben als Männer, weil sie hinter sich weder Tradition noch Geschichte haben. Wir haben Picasso, Rembrandt und so weiter, Frauen haben nichts.“ Ausschliesslich weiblich sei die Kunst von Frauen aber nicht: „Männer haben viele ihrer Ideen übernommen.“⁵⁰⁶ Der Unterschied im Schaffen von

⁵⁰⁴ Ebd.: „Ve skutečnosti je to vcelku nudný, je to jako kuchyňský umění. Ženy, které chtějí být akceptované, vlastně nepoužívají nějaké zvláštní ženské prostředky.“

⁵⁰⁵ Ebd.: „Nevím jestli to platí ještě dneska, ale v 80. letech jsem cítil, že ženy mají obrovský možnosti. Můžou použít jiný materiály, například vlnu, a položit tam takovou citlivost, za kterou by se chlap třeba styděl.“

⁵⁰⁶ Váňa 1994: „Ženy spíš mají možnost mít méně zábran než muži, protože nemají za sebou tradici, historii. My máme Picassa, Rembrandta a tak dál, ženy nemají nic. Proto je vlastně mohly v 80. letech napadnout nové věci spíš než chlapy. Já nemyslím, že by byly nějak typicky ženské. Chlapi spoustu těch nápadů přejali.“ Anm. der Verfasserin: Pavel Humhal spielt hier vermutlich auf die Verwendung neuer Medien an, derer sich Milena Dopitová (Objekt/Installation) und Veronika Bromová (Fotografie/Computermanipulation) schon seit dem Beginn der 90er Jahre bedient hatten.

Frauen und Männern liegt auch hier in historischen Fakten begründet. Im Gegensatz zur materiell bedingten Frauenkunst der vorherigen Aussage ist laut Humhal das weibliche Element im fertigen Kunstwerk nicht mehr sichtbar. Im Fazit der beiden Aussagen würde es der Frau also leichter fallen, mit der Moderne zu brechen und nach Jahrhunderte langer Verbannung aus dem Metier der ‚wahren‘ Kunst zu neuen Formen zu finden. Der Meinung ihrer männlichen Kollegen widerspricht die in Grossbritannien geborene Andrée Cooke. Die fehlenden weiblichen Referenzen in der Vergangenheit würden heute ein wesentliches Hindernis für Künstlerinnen darstellen: „Respektiert wird Adriana Šimotová und dann ist da ein grosses Vakuum, weil keine Jüngere existiert, die den Frauen als Vorbild dienen könnte.“ Auf der Suche nach künstlerischen Bezugspersonen müssten Frauen ins Ausland ausweichen: „[...] und das verwirrt, weil das politische und soziale Umfeld sich sehr unterscheiden.“⁵⁰⁷ Als Konsequenz davon hätten tschechische Künstlerinnen nicht genug Kraft, in der hiesigen Umgebung eine eigene Stimme zu formulieren. Damit wehrt sich Cooke gegen das von ihr angesprochene Vorurteil, Arbeiten tschechischer Frauen seien nicht genug stark oder dynamisch.

Über den Umgang mit dem Importprodukt Feminismus

Den Blick in Richtung Westen, den Cooke als notwendiges Übel darstellt, interpretiert Pavel Humhal in entgegengesetzter Richtung. Mit der allgemeinen Öffnung der Welt, meint er einen Zufluss weiblicher Faktoren in die tschechische Kunst zu erkennen. Angesichts des Feminismus als westlichem Importprodukt versucht Radek Váňa der Betroffenheit der anwesenden Künstlerinnen nachzuspüren: „Fühlt ihr euch genötigt, euch stärker durchzusetzen? Oder im Gegenteil dagegen zu reagieren?“⁵⁰⁸ Eine knappe Antwort kommt von Milena Dopitová: „Ich verstehe nicht, wozu man Feminismus hier durchsetzen sollte.“⁵⁰⁹ Auf ihr nachfolgendes Statement, sie könne Frauen- und Männerkunst nicht einfach so trennen, hält ihr Radek Váňa ihr eigenes Werk vor Augen und verweist auf die darin enthaltene Weiblichkeit. Die Künstlerin winkt jedoch ab. Ihr Werk sei diesbezüglich interpretiert worden, weil es in der tschechischen Szene keine Erfahrung mit dem Feminismus gäbe: „Theoretiker

⁵⁰⁷ Ebd.: „[...] a to mate, protože politické a sociální prostředí je velice odlišné.“

⁵⁰⁸ Váňa 1994: „Máte vy, holky, pocit že jste nucený téma kritikama do nějaký polohy tím, že oni si vychytaj problémy, které jsou důležité, že feminismus je důležitý a že ženy se maj začít víc prosazovat? Nebo naopak, že byste proti tomu měly reagovat?“

⁵⁰⁹ Ebd.: „Nechápu, proč by se feminismus měl tady prosazovat.“

verwenden die Bezeichnung Feminismus schrecklich hart, ich fürchte mich grauenhaft davor, das Wort zu verwenden.“⁵¹⁰ Andrée Cooke erklärt die schroffe Verwendung des Begriffs mit der Angst vor Neuem: „Ich glaube, viele Kritiker verwenden dieses Wort als etwas Hartes, um etwas zu definieren, das sie schockiert.“⁵¹¹ Die Beschäftigung mit dem Wort Feminismus wird vom schöpferischen in den theoretischen Bereich gehoben. Cooke präzisiert an anderer Stelle das Problem. Der springende Punkt sei, dass „[...] die Kritiker gar nicht darüber diskutieren. Sie reden nicht davon, was dieses Wort in der Tschechischen Republik bedeutet. Es scheint, dass die Frauen hier glauben, sie brauchen das nicht.“⁵¹² Im Verlauf der Diskussion wird klar, dass Cooke als einzige Teilnehmerin der Runde eine präzise Vorstellung von feministischer Theorie und deren Anliegen hat. Aus westlicher Perspektive und der Erfahrung mit dem feministischen Diskurs in Nordamerika zeigt Cooke auf das diesbezügliche Vakuum im tschechischen Kontext. Milena Dopitová kommt auch hier nicht von ihrem anfänglichen Standpunkt ab. Sie verteidigt das Schweigen der Kritik damit, dass eine Reflexion des Phänomens nicht nötig sei: „Ich glaube auch, dass das bei uns künstlich ist.“⁵¹³ Ihr widersprechend, stärkt Radek Váňa Cooke den Rücken. Er verweist Dopitová auf die Analogie der Geschlechterstrukturen in der Tschechischen Republik und im Ausland: „Dass die Frauen nicht gleich darüber denken, heisst nicht, dass es die Probleme hier nicht gibt.“⁵¹⁴

Neben Andrée Cooke hat auch Milena Dopitová die Auseinandersetzung mit geschlechterpolitischen Fragen im Westen persönlich erlebt.⁵¹⁵ In dieser Hinsicht scheint es interessant, dass ihre Meinung sich von Cookes so grundlegend unterscheidet. Dopitová habe das amerikanische Umfeld als dermassen provozierend empfunden, dass sie an Ort und Stelle etwas dagegen tun musste. In der Tschechischen Republik würden die kritischen Arbeiten jedoch genau andersherum rezipiert: „Zeige ich sie bei uns, dann werden sie wieder als

⁵¹⁰ Ebd.: „V časopisech teoretici používají ten název „feminismus“ hrozně tvrdě, já se hrozně bojím to slovo používat.“

⁵¹¹ Ebd.: „Já si myslím že hodně kritiků používá tohle slovo jako něco tvrdého, aby definovali něco, co je šokuje.“

⁵¹² Ebd.: „Co tady chybí, je to, že kritici o tomhle ani nediskutují. Nemluví o tom, co tohle slovo znamená v České republice. Zdá se, že ženy si tady myslí, že to nepotřebují.“

⁵¹³ Váňa 1994: „Já si taky myslím, že to u nás je umělý.“

⁵¹⁴ Ebd.: „Ale to, že to ženy tak necejtěj, neznamená, že ty problémy tady nejsou.“

⁵¹⁵ Liška 1999, S. 27: Stipendium und Ausstellung: *The Institute of Contemporary Art*, Boston, 1994 und Ausstellungen in *Roland Fieldmann Gallery*, New York, 1994/*Carpenter Center*, Boston, 1994.

feministisch ausgelegt, was absolut schrecklich ist.“⁵¹⁶ Die von Milena Dopitová während des ganzen Gespräches vehement verteidigte antifeministische Haltung trifft den Leser unerwartet. Waren es doch vor allem Themen zu Identität, Intimität, Weiblichkeit und die Rollen der Geschlechter, mit denen sie sich schon früh und auch ausserhalb der tschechischen Grenzen auszeichnete. Noch immer gilt die einzige Frau der Gruppe *Pondělí* als Vorzeigemodell der ersten nachrevolutionären Künstlergeneration und als erfolgreiche Vorreiterin auf dem internationalen Kunstmarkt.⁵¹⁷ Um ihre Gefühle betreffend Feminismus zu verdeutlichen, stellt Dopitová ihren Kolleginnen und Kollegen die amerikanischen Guerilla Girls⁵¹⁸ vor. Diese Künstlerinnen, so meint sie, hätten irgendwann aufgehört zu arbeiten und würden nur noch politisieren. Ausserdem ist Dopitová überzeugt, dass sie während ihres US-Aufenthaltes nicht mit feministischer Kunst konfrontiert worden sei. Sie habe nur Leute getroffen, die eine gewisse Meinung von der Gesellschaft hatten und diese auf eine solche Art präsentierten, dass sie sich provoziert fühlte: „Ich habe also nicht auf die Kunst reagiert, sondern [was mich störte], lag im Verhalten der Frauen, auf die ich traf.“⁵¹⁹ Die angedeutete Aversion gegen jegliche Form von Extremismus und Ideologie wird an mehreren Stellen des Gesprächs deutlich. Dass sich die bestehende Abneigung dabei nicht spezifisch gegen Feminismus richtet, sondern allgemeiner Art ist, beweist Jiří Kovandas Statement: „Mir ist die revolutionäre Haltung unangenehm, jede Revolution ist mir unangenehm.“⁵²⁰ Die Folgen feministischer Aktivitäten werden mit den seelischen Erschütterungen durch den Sozialismus gleichgesetzt. Dabei sieht Kovanda das radikale Moment des Feminismus im binären Modell, das den Mann hierarchisch zurückstufte und so einen Ausgleich zwischen den Geschlechtern verunmöglicht: „[...] das ist Sexismus auf die andere Seite. Der andere bleibt auch immer da.“⁵²¹ Diese Aussage zielt auf die feministische Haltung des Essentialismus⁵²², die hier mangels Aufklärung stellvertretend für alle feministischen Ansätze steht und Vorurteilen von der Radikalität der feministischen Ideen Raum bietet.

⁵¹⁶ Ebd.: „Jenže když to ukážu tady u nás, tak se to bude zase číst jako feministická práce, což je absolutně hrozný.“

⁵¹⁷ Interview Švestka 2006

⁵¹⁸ Guerilla 1998

⁵¹⁹ Váňa 1994: „Takže to nebylo umění, na co já jsem reagovala, ale bylo to v tom chování žen, se kterým jsem se setkala.“

⁵²⁰ Ebd.: „Mně je nepříjemnej ten revoluční postoj, každá revoluce je mi nepříjemná.“

⁵²¹ Ebd.: „Ale feminismus právě tohleto vyrovnávání znemožňuje, je to sexismus na druhou stranu. Vždycky je tu ten druhý.“

⁵²² Pachmanová 2001, S. 228 – 229: *Essentialismus*.

Über Feminismus und Körperlichkeit

Das Wesen spezifischer Frauenkunst wird unter anderem in der Inspirationsquelle der Kunschtchaffenden gesucht. Jiří Kovanda macht sich Gedanken über die Impulse, die Frauen und Männer dazu bewegen, Kunst hervorzubringen: „Man weiss schon lange, dass Männer mehr Probleme mit Sex⁵²³ haben, mit zwischenmenschlichen Beziehungen als Frauen. [...] Wenn jemand Kunst macht, dann geht das aus diesen Problemen hervor.“⁵²⁴ Deshalb würde es mehr Frauen als Männer in der Kunstszene geben. Kovanda drückt sich nicht direkt zu Unterschieden in den fertigen Werken von Männern und Frauen aus, sondern geht das Problem über die Motivation des künstlerischen Prozesses an. Sowohl bei Männern als auch bei Frauen liege diese im emotionalen Befinden, im Umgang mit der eigenen Körperlichkeit und der Fähigkeit zur Kommunikation. Laut Kovanda hätten Frauen in gesellschaftlicher und sexueller Hinsicht also mit weniger Problemen zu kämpfen als Männer, zumindest in der Kunstszene.

Kovandas Aussage bleibt im Raum stehen. Einzig Pavel Humhal wagt zu einem anderen Zeitpunkt die Mutmassung, Kunst könnte bald von einer neuen sexuellen Energie begleitet werden: „Vielleicht schafft diese Auflösung und der Austausch der Geschlechterrollen wirklich eine neue sexuelle Spannung, auch in der Kunst.“⁵²⁵

Körperlichkeit, Intimität und Sexualität könnten im vorliegenden Gespräch eine Menge an Diskussionsstoff bieten, doch die Themen werden nicht weiter in Frage gestellt. Ausserdem gehen die Künstler von einer ausschliesslich heterosexuellen Umgebung aus, unkonventionelle Formen von Sexualität werden nicht tangiert. Das Vorurteil, feministische Kunst oder Frauenkunst sei mit lesbischer Kunst gleichzusetzen, bleibt ausgeklammert.

Ebenfalls nur angedeutet wird die Konstruktion der männlichen Realität. Radek Váňa stellt Pavel Humhal vor die Frage, ob er nicht das Bedürfnis verspüre, sich mit seiner Identität als Mann auseinander zu setzen. Der gedankliche Anstoss eröffnet ein ganzes Feld von Überlegungen in Richtung Gender, doch Humhal definiert sein männliches Wesen einzig auf der Ebene erotischer Körperlichkeit. Seine Kunst, so meint Humhal, sei nicht sexuell. Einmal mehr ist es Milena Dopitová, die ein gängiges Vorurteil untermauert. Sie ergänzt Humhals Antwort mit der Aussage:

⁵²³ Anm. der Verfasserin: „Sex“ in der Bedeutung von „Sexualität“.

⁵²⁴ Váňa 1994: „Ono se vždycky říkalo, že chlapi mají daleko víc problémů se sexem, s mezilidským vztahama než ženský. Proto je víc umělců než umělkyně, protože když člověk něco dělá, tak to vychází z těch problémů.“

⁵²⁵ Váňa 1994: „Možná to stírání a vyměňování rolí opravdu vytváří nový sexuální napětí, i v umění.“

„[...] sie ist nicht traumatisch.“⁵²⁶ Ganz im Sinne Kovandas geht Dopitová von Kunst als Selbsttherapie aus. Feministische Kunst setzt sie in den Bereich des persönlichen Traumas. Sie festigt somit die herrschende Meinung, der Ursprung feministischer Anliegen sei in unerfüllter Sexualität oder sexuell erlebter Gewalt zu suchen.

Im Bereich der Körperlichkeit lässt sich Kateřina Vincourová zu einem ihrer seltenen Beiträge zum Gespräch hinreissen und spricht sich für die naturgegebene Andersartigkeit von Frauen und Männern aus. Die Ursache der Differenzen sucht sie in „[...] etwas Chemischem, das uns schon seit unserer Geburt begleitet.“⁵²⁷ Die Existenz von spezifischer Frauenkunst ist ihrer Meinung nach also körperlich bestimmt. Als ‚natürlich körperlicher‘ Unterschied lässt sich die besagte ‚chemische‘ Voraussetzung der biologischen Determiniertheit essentialistischer Theorie zuordnen.⁵²⁸

Fazit aus der Kunstszene

Angesichts der damaligen Informationslage und des fehlenden Interesses in der Bevölkerung an feministischen und genderspezifischen Anliegen scheint es bemerkenswert, wie viele Meinungen, Thesen und Fragen zu dieser fast schon boykottierten Thematik vorhanden sind. Im kommentierten Gespräch von 1994 (*Já to fakt tak necejtím*) über ‚männliche‘ oder ‚weibliche‘ Kunst und über Feminismus kommen eine Menge interessante Ansätze zum Vorschein (Teil 2, Kapitel 17). Die Diskussion beleuchtet die Aufgeklärtheit der Kunstschaffenden bezüglich feministischer Theorien und Gender einige Jahre nach der politischen Öffnung 1989. In den Aussagen spiegeln sich sowohl qualitativ wie auch quantitativ das Bewusstsein und die Kenntnis der Problematik. Die einzelnen Beiträge sorgen mehr als nur einmal für Überraschungen und decken gleichzeitig die Erwartungshaltung des Rezipienten auf. So erstaunt Milena Dopitová Antifeminismus oder Radek Váňas offenes Hinterfragen der Geschlechterrollen.

Milena Dopitová mag nicht ganz Unrecht haben mit ihrer Kritik zur allgemeinen Thematik: „Sie ist ein wenig in Mode, diese Frage.“⁵²⁹ Von einer Mode zu sprechen,

⁵²⁶ Ebd.: „Není to traumatický.“

⁵²⁷ Ebd.: „[...] co doprovází člověka už od jeho zrodu, nevím, o nějakých chemických reakcích, o tom, že tu chemii máme v těle možná trochu jinak.“

⁵²⁸ Pachmanová 2001, S. 228 – 229: *Essentialismus*.

⁵²⁹ Váňa 1994: „Je to trochu móda, tahle otázka.“

die ihre Abnehmer in der breiten Masse findet, wäre aber verfrüht. In der diskursiven Kritik ignoriert und von den Künstlerinnen und Künstlern selbst von sich gewiesen, sieht es im Jahr 1994 nicht danach aus, dass der feministische Trend auf tschechischem Boden besonders gedeihen würde. Sollte Dopitová richtig liegen, so hätte man diese Mode wohl längst erkannt und gar nicht erst übernommen.

16.2 Künstlerinnen 1997: Ansichten aus Ost und West

In der vorhergehenden Diskussion versteckten sich die Kunstschaffenden hinter der harschen Auslegung des Feminismus durch die Kunstkritik und Andrée Cooke bedauerte deren fehlendes Interesse an feministischen Fragen. Vier Jahre später äusserte auch Martina Pachmanová den Vorwurf, die Kunstkritik würde das Problem gänzlich ausklammern: „[...] zur Zeit scheint es, dass hier die Bemühung, das Problem von „Feminninem“ in der Kunst in seiner Ganzheit aufzugreifen, grundsätzlich fehlt.“⁵³⁰ Im *Revue Labyrinth* 1-2/1997 zum Thema *Frauen in der Kunst* verweist sie auf Mirek Vodrážka als einzigen, der fähig sei, die Problematik in ihrer Komplexität zu reflektieren. Die Doppelausgabe der *Revue Labyrinth* selbst erweist sich dabei noch heute als wichtige Quelle zu Gender im tschechischen kulturellen Kontext. Unter dem Kapitel *Výtvarné umění a fotografie* (Bildende Kunst und Fotografie) bilden ausser Pachmanová und Silverios Beiträgen zwei Porträts zeitgenössischer tschechischer Künstlerinnen (Veronika Bromová und Markéta Othová) und das Porträt von Cindy Sherman den Hauptteil. Weiter wird, ähnlich wie 1993 im Artikel *Žádné ženské umění neexistuje* (Es gibt keine Frauenkunst) verschiedenen Künstlerinnen das Thema der Frau in der Kunst vorgelegt. Die Fragen sind dieselben wie vier Jahre zuvor in der Kunstzeitschrift *Výtvarné umění* 1/1993, die befragten Künstlerinnen hingegen sind andere. Ungleich dem ausführlichen Artikel *Žádné ženské umění neexistuje* (Es gibt keine Frauenkunst) sind die Antworten diesmal knapp gehalten und die anonyme Urheberschaft äussert in den wenigen einleitenden Worten keinerlei weitere Absicht betreffend des Resultats der Umfrage. Zwei der Interviews wurden aus einer Rezension von Mary Lefkowitz zum Buch *Práce žen: Prvních 20'000 let. Ženy, tkaniny a společnost v*

⁵³⁰ Pachmanová 1997, S. 90: „[...] ale současně se zdá, že zde snaha uchopit problém *feminního* v umění v jeho celistvosti zásadně chybí a že Miroslav Vodrážka se svou schopností tuto problematiku komplexně reflektovat zatím zůstává nedostižitelně osamocen.“

*ranných dobách*⁵³¹ (Die Arbeit der Frauen: Die ersten 20'000 Jahre. Frauen, Textilien und Gesellschaft zu frühen Zeiten) aus dem Jahr 1997 übernommen. Lena Knilli und Barbara Benish stehen als Vertreterinnen des Westens neben den tschechischen Künstlerinnen Janka Žáčková, Veronika Bromová und Markéta Othová.

Lena Knilli sieht den Unterschied zwischen Männer- und Frauenkunst als selbstverständlich an, weil diese auch im Leben, in der Perspektive und der Wahrnehmung, in den Möglichkeiten der Kommunikation, in den Bedürfnissen und in der Sichtweise vorhanden seien. Feminismus bezeichnet sie als wichtig für die ganze Gesellschaft: „Wir sollten ihn nicht als Gespenst sehen, [...] sondern als etwas, das uns einen anderen Blick auf bekannte Dinge zeigt.“⁵³² Auch für Barbara Benish sind feministische Anliegen selbstverständlich: „Der Einfluss der feministischen Bewegung auf die Kunst war während der letzten drei Jahrzehnte enorm [...]“.⁵³³ Wenn es um ihre eigene Arbeit geht, hört die Künstlerin den Begriff Frauenkunst und feministische Kunst jedoch nicht gern.

Interessant sind die Aussagen der westlichen Künstlerinnen in Gegenüberstellung zu ihren tschechischen Kolleginnen. Margita Titlová hält ihre Antwort knapp und unpersönlich. Im Unterschied zu Benish stellen für sie die Gedanken und Ausdrücke von Frauen im breiten gesellschaftlichen Massstab ein neuartiges Phänomen dar. Janka Žáčková vermutet, dass: “[...] Unterschiede zwischen dem Schaffen von Männern und Frauen im Grossen und Ganzen nicht existieren und nicht existiert haben.“⁵³⁴ Bestehende Differenzen gründen ihrer Meinung nach eher im Charakter. Die Arbeitsbedingungen der Frau in der Kunst hingegen seien schlechter als diejenigen der Männer. Der Grund liege in der mangelnden Toleranz der ganzen Gesellschaft. Veronika Bromová wiederum sieht die Unterschiede biologisch verankert: „Es ist naturgegeben. [...] Wahrscheinlich kann man nachvollziehen, was ein Mann und was eine Frau geschaffen hat.“ Feministischen Fragen misst sie in einem globaleren Kontext Bedeutung zu: „[...] Solange es Frauen geben wird, werden diese Fragen immer wichtig sein, und dies nicht nur für die Frau als

⁵³¹ Revue Labyrinth 1997, S. 117 - 118: Mary Lefkowitz in der Kritik zu: *Práce žen: Prvních 20'000 let. Ženy, tkaniny a společnost v ranných dobách* (1997), New York Review of Books, 26. 6. 1997.

⁵³² Revue Labyrinth 1997, S. 117: „Neměli bychom se na ně dívat jako na strašidlo, ale spíš jako na aspekt, který jsme možná přehlédli, jako na něco, co nám ukáže jiný pohled na známé věci.“

⁵³³ Ebd.: „Vliv feministického hnutí na současné umění byl během posledních tří desetiletí ohromný [...]“.

⁵³⁴ Ebd., S. 118: „Domnívám se, že rozdíl mezi tvorbou mužů a žen více či méně neexistuje a ani neexistoval.“

Künstlerin, sondern vor allem für die Frau als Frau.⁵³⁵ Keine der Künstlerinnen setzt die Fragen in Zusammenhang mit dem eigenen Werk. Markéta Othová distanziert sich in absoluter Gleichgültigkeit von der Thematik: „Das Unterscheiden von Kunst nach dem Geschlecht seines Schöpfers interessiert mich nicht [...]“ und geht sogar noch einen Schritt weiter: „[...] Eigentlich fühle ich mich von der Frage belästigt.“⁵³⁶

17. Gender in der heutigen tschechischen Kunstszene

Dass das Misstrauen gegenüber feministischer Theorie bis heute nicht überwunden ist, bestätigt Jiří Ptáček, der damalige Chefredakteur des Magazins für Zeitgenössische Kunst und Kultur *Umělec international/International artist* (Abb. 37). Die Einstellung sei sowohl unter Frauen wie auch unter Männern dieselbe. Man spreche sich zwar für Emanzipation aus, aber gegen Feminismus: „Es geht wahrscheinlich noch schrecklich lange und ich weiss nicht, in welche Bevölkerungsschichten diese Gedanken überhaupt dringen.“⁵³⁷ Diese Feststellung könne man gemäss der Kunsthistorikerin Zuzana Štefková auch auf die Kunschtchaffenden der aktuellen Szene ausweiten: „Die Künstlerinnen selber bekennen sich nicht dazu, lehnen diese Interpretation ab aus dem Gefühl heraus, ihr Werk werde abgestempelt und vereinfacht.“⁵³⁸ Auch Martina Pachmanová kennt diese Grundhaltung. Und doch scheinen ihr die künstlerischen Inhalte betreffend Gender differenzierter als noch vor einigen Jahren: „Obwohl viele Künstlerinnen hier sich nicht offen als Feministinnen deklarieren würden, ist ihre Kunststrategie viel kritischer, selbstreflektierter und informierter geworden.“⁵³⁹ Ebenso würde es sich auch mit theoretischen Analysen ihrer Werke und Genderpolitik in der Kunst generell verhalten.

Tatsächlich trifft man in der Tschechischen Republik sowohl bei Männern wie auch bei Frauen noch heute auf Voreingenommenheit und skeptische Reaktionen gegenüber dem Begriff des Feminismus. Zwei verhärtete Standpunkte blockieren einen offenen Diskurs: Einerseits sieht man im Wesen des Feminismus den Zeitvertreib frustrierter Frauen. Seine Ideologie führe zu einem lächerlichen

⁵³⁵ Ebd.: „Je to dané přírodou. [...] ,asi se dá vystopovat, co vytvořil muž a co žena.“

⁵³⁶ Ebd.: „Dělení umění podle pohlaví jeho tvůrců mě nezajímá. [...] Já se touto problematikou nezabývám, připadá mi nedůležitá a vlastně mě i trochu obtěžuje.“

⁵³⁷ Interview Ptáček 2006

⁵³⁸ Interview Štefková 2006

⁵³⁹ Pachmanová 2009, S. 95

Spektakel, das einzig den natürlichen und ruhigen Verlauf der Dinge störe. Die ‚extreme‘ Erscheinung des Kampfes für die Rechte der Frau wird als Ausgeburt der westlichen Überflussgesellschaft gedeutet, die aus purer Langeweile ins Leben gerufen wurde. Andererseits lauert im Feminismus nach Meinung vieler TschechInnen die latente Gefahr des Unbekannten. Schockierende Bilder von feministischen Aktivistinnen in den USA der 1970er Jahre kursieren in den Köpfen der Bevölkerung. Feminismus wird in seiner essentialistischen Idee als Gegenspieler zur männlichen Gesellschaft aufgefasst und stellt eine konkrete Gefährdung der herrschenden Machtverhältnisse dar, sowohl im Leben als auch in der Kunst: „Immer noch gibt es viele ideologisch begründete Vorurteile und institutionelle Hindernisse, durch die die Bemühungen von feministischen KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen behindert werden, wenn sie sich gegen den Mainstream des männlichen Kunstkanons auflehnen.“⁵⁴⁰

Martina Pachmanová war lange – bis sie in der Thematik Unterstützung in Zuzana Štefková⁵⁴¹ fand – die einzige, die sich in Tschechien auf die Verbindung von Kunst und Gender spezialisiert hat und auch regelmässig publiziert. Ihr zufolge sei die allgemeine Aufmerksamkeitsspanne bei osteuropäischen Kunstjournalistinnen bezüglich Genderthemen irritierend klein. In universitärem Rahmen sei Theorie sowieso unbeliebt und Künstlerinnen kämen in den Kunstgeschichtslehrplänen nur selten vor. Dasselbe Versäumnis ist auf dem Kunstmarkt und in öffentlichen Institutionen zu beobachten: „[...] nur die wenigsten Galerien und Museen von Rang stellen Künstlerinnen aus – ein geradezu skandalöses Faktum.“⁵⁴² Kunstschaaffende, die nicht mit dem Profil des weissen, männlichen, heterosexuellen Künstlers ausgestattet sind, müssen sich ihre Stellung in der aktuellen Kunstszene besonders hart erkämpfen und sich gegen verschiedene äussere Faktoren behaupten. Trotzdem liegt es laut Marek Pokorný nicht nur an den Institutionen, den ersten Schritt tun. Als Leiter der Mährischen Galerie in Brunn, dem zweitgrössten Kunstmuseum in der Tschechischen Republik, vermisst er die aktive Teilnahme des ‚Coming Out‘ seitens der Kunstschaaffenden. Dabei lässt er ausser Acht, dass nicht jede/r innerhalb der Kunst sein Gender verarbeitet oder über den Charakter verfügt, sich konkret zu positionieren. In der Diskussion mit Martina Pachmanová (Prag, 2010) zum Thema *Kunst mit Attribut* fragt er sich, wo die homosexuellen Künstler

⁵⁴⁰ Pachmanová 2009, S. 95

⁵⁴¹ Štefková 2002 / 2003 / 2004 / 2010

⁵⁴² Pachmanová 2009, S. 95

geblieben sind: „Es gibt feministische Theorien, lesbische und schwule Klubs und Szenen, das Queerfestival, aber keine Künstler. Was ist mit den homosexuellen Künstlern passiert?“⁵⁴³ Das Thema Homosexualität ist in der Gesellschaft, in den Medien und auch in der Kunst präsenter als offen formulierter Feminismus. Während die Gesellschaft feministischen Ansprüchen gegenüber mehr als skeptisch reagiert, gehört Homosexualität scheinbar zum Alltag. In den Medien wird das Thema zwar gern, aber nur oberflächlich und einseitig unter die Lupe genommen. Dabei stehen vor allem voyeuristische Aspekte im Vordergrund, der Reiz des Unbekannten ohne die Pflichten eines ernsthaften Engagements. Homosexualität oder Transsexualität wird nur aus unverbindlicher Distanz und einseitig beleuchtet, es bestehen keine Bemühungen, die Bevölkerung über Probleme oder Diskriminierung aufzuklären. Unter sich ist die schwullesbische Szene Tschechiens zumindest in grösseren Städten aktiv und gut organisiert. Allein im Jahr 2010 fanden in der Tschechischen Republik zwei grössere Veranstaltungen im Zusammenhang mit Homosexualität und Kunst statt. Das internationale Ausstellungsprojekt *HERE! QUEER!*⁵⁴⁴ gastierte in Prag (12. April – 16. Mai 2010) und acht anderen mittelosteuropäischen Städten. Unter der kuratorischen Leitung von Ladislav Zikmund-Lender behandelte *HERE! QUEER!* den Zugang der Kunstgeschichte zum Phänomen der Homosexualität in den letzten zwei Jahrhunderten mit dem Hauptaugenmerk auf der Kunst Mitteleuropas. Mit Unterstützung der tschechischen AIDS-Hilfe Gesellschaft Dům Světla fand das fächerübergreifende Festival innert zwei Jahren zum zweiten Mal statt und bot den Besuchern Exponate aus Bildender Kunst, Vorträge, Diskussionsforen und Filme zu Kunst, Architektur, Populärkultur und Sozialgeschichte.

Der zweite öffentliche Event im Jahr 2010 mit Fokus auf Homosexualität und Gender war das *Queer Filmfestival Mezipatra*⁵⁴⁵. Das Festival fand bereits zum elften Mal statt, konnte sich in diesem Jahr aber erst zum zweiten Mal finanzielle Unterstützung von staatlicher Seite erlangen. *Mezipatra* fand zeitgleich in Prag und Brünn statt und strahlte mit seinem Programm in drei weitere tschechische Städte aus. Unter der Gesamtleitung von Aleš Rumpel boten die Organisatoren vom 11. – 16. November

⁵⁴³ Pokorný 2010

⁵⁴⁴ *HERE! QUEER! Homosexualita a umění 1800-2000 ve střední Evropě*, 2010, in Praha/Brno/Krnov/Olomouc/Bratislava/Ljubljana/Krakow/Budapest/Ostrava, 12. April – 16. Mai 2010, Kurator Ladislav Zikmund-Lender, www.queer-art.cz

⁵⁴⁵ *Mezipatra queer filmový festival 2010*, in Praha/Brno/Ostrava/Plzen/Olomouc 11. – 16. November 2010, www.mezipatra.cz

2010 ein volles Programm von Filmen über Ausstellungen, Performances, Parties, Konzerten und Debatten. Die bereits erwähnte Diskussion zwischen Marek Pokorný, dem Leiter der Mährischen Galerie in Brunn und Martina Pachmanová, Kunsthistorikerin, Kritikerin und Genderexpertin, fand im Rahmen dieses Festivals statt. Der Leitbegriff *Kunst mit Attribut* führte direkt ins Thema Gender in der tschechischen Kunst.⁵⁴⁶ Beide Gesprächspartner waren sich einig, dass Künstler selber, in deren Werk die eine oder andere Form von Auseinandersetzung mit Gender festzustellen ist, ihr Schaffen nicht unter diesem Begriff stellen würden. Während Martina Pachmanová *Kunst mit Attribut* als wertneutralen „Terminus technikus“ anwenden wollte, schien er ihr in der aktiven Verwendung „ideologisch oder despektierlich“ konnotiert zu sein. Auf alle Fälle bezeichne *Kunst mit Attribut* eine Art von Kunst, die „anders“ sei und aus diesem Grund lehnten Kunstschaaffende diesen Begriff ab: „Sie haben Angst vor der Identifikation ‚mit Attribut‘, aus einem subjektiven Gefühl heraus.“ Marek Pokorný fügte hinzu, dass es sich bei *Kunst mit Attribut* um eine Deklaration handle, die an sich „neutral deskriptiv“ sei, aber von Künstlern als negativ wertend wahrgenommen würde. Pokorný und Pachmanová wiesen auf die fließenden Grenzen des Begriffs hin. Es sei schwierig zu beurteilen, was unter *Kunst mit Attribut* fallen würde und was nicht. Zum Beispiel könne ein Werk, das der Rezipient als Kunst eines oder einer Homosexuellen ausmacht, oder das sich dem Betrachter offen in der Sprache einer anderen sozialen Minderheit präsentiert, als solch spezifische Kunst gesehen werden. Martina Pachmanová rief jedoch zur Vorsicht auf, denn schlussendlich sei die Kunstkritik eine „spekulative Profession“ und alles eine „Frage der Interpretation“. Die Abneigung der Künstler gegenüber einem *Attribut* in der Kunst und Pokornýs Appell, mit mehr ‚Coming Outs‘ ein Zeichen zu setzen führt vor Augen, dass Genderkunst betreffend Homosexualität mit ähnlichen Vorurteilen zu kämpfen hat wie feministische Aussagen. Zudem sei nach einer Vermutung Pokornýs im Gegensatz zu politischer Kunst die Queer Kunst nicht sexy genug und die Medien würden nicht im gleichen Mass darauf anspringen.

In ihrem Aufsatz *Don't Get Pricked. Representation and the Politics of Sexuality in the Czech Republic* deckt Věra Sokolová ausser omnipräsentem Sexismus in Medien und Werbung eine flächendeckende Inakzeptanz der tschechischen Bevölkerung gegenüber Homosexualität auf. Wie das Gespenst des Feminismus, so

⁵⁴⁶ Pachmanová 2010 / Pokorný 2010

würden alle vom Heteronormativen abweichende sexuelle Neigungen als neuartige Importe aus dem Westen verachtet: „That is, Czech society tends to see homosexuality not as a natural component of society but as a problem that arose after the fall of communism and thus as a consequence of the rise of liberal democracy.“⁵⁴⁷ Leider seien in den existierenden Analysen über Gender und Sexualität laut Sokolová fundamental genderspezifische und kontroverse Voraussetzungen ausgeklammert worden. Die Homosexuellenbewegung unterstütze patriarchale Werte und sei männlich orientiert. Die tschechische (Gender-) Wissenschaft wiederum sei heterosexuell ausgerichtet. So haben es die Betroffenen und Aktivisten auf den Gebieten Feminismus und Gender versäumt, sich zusammenzuschliessen und gestärkt für ihre Rechte einzustehen: „Instead, analysts have excluded sexuality from discussions of social relations, and analysts of sexuality have not seriously entertained the claim that sexuality is habituated through gender norms and practices.“⁵⁴⁸ Diese Punkte wären für eine differenzierte Analyse von Genderfragen aber absolut notwendig, haben doch Angelegenheiten in Gender und Feminismus in Tschechien trotz unterschiedlicher Wesensmerkmale dieselben Voraussetzungen, sowohl in der Gesellschaft als auch in der Kunst: „The contemporary history of sexuality in the Czech Republic is very much shaped by the confrontation and contestation of the ideas, institutions and economic conditions of the socialist past and the democratic present.“⁵⁴⁹

Unsicherheit im Umgang mit Gender

Die Einführung des Gender Begriffs und die Ausweitung der Perspektive innerhalb postfeministischer Theorie hätten einen neuen Weg zur Geschlechterthematik weisen können. Dass neue Worte allein nicht reichen und es auch in diesem Bereich vorerst umfassender Aufklärung bedarf, sieht man an der heutigen Reaktion gegenüber Gender. Der frühere leitende Redakteur von *Umělec international* gibt zu, er habe selber Mühe damit, was der Begriff Gender alles beinhalte. Die Vorstellung sei sicher dadurch geprägt, so Jiří Ptáček, dass sich vor allem Frauen mit Gender befassen: „Wenn ich von Gender spreche, ertappe ich mich dabei, dass ich zur Frage ausrutsche, wie die Rolle der Frau erforscht ist.“ Seine eigene Reaktion deckt

⁵⁴⁷ Sokolová 2004, S. 260

⁵⁴⁸ Sokolová 2004, S. 262

⁵⁴⁹ Ebd., S. 263

er als „Überbleibsel von pauschalem Feminismus“⁵⁵⁰ auf, auf den Gender übertragen wird. Martina Pachmanová kennt diese Haltung gegenüber der Gender Problematik: „Man nimmt sie auf die leichte Schulter und versteht sie als etwas, das Männer gar nichts angeht.“⁵⁵¹ In der Diskussion *Nechci jen objevovat zapomenuté umělkyně* (Ich will nicht nur vergessene Künstlerinnen entdecken) im Jahr 2002 versucht Pachmanová den geschlechterübergreifenden Charakter von Gender darzulegen. In ihren Büchern verwende sie das Wort Gender, weil es sich sowohl auf Männer wie auf Frauen beziehe: „Es geht nicht nur um die Unterdrückung der Frauen, sondern auch darum, welche gesellschaftlichen Mechanismen sich an dieser Unterdrückung beteiligen.“ Ausserdem müsse beachtet werden, was Feminismus mit der gesellschaftlichen Stellung und der Psyche von Männern mache. Ebenso sollte man auch andere sexuelle Identitäten und Präferenzen in Betracht ziehen: „[...] Feministische Wahrnehmung geht längst nicht mehr nur aus geschlechtlichen Unterschieden hervor, sondern arbeitet auch mit sexueller Identität aus der Sicht homosexueller Männer und Frauen und Bisexueller.“⁵⁵²

Verbindende Körperlichkeit: Zu Gender finden

Die Dekonstruktion der Geschlechter und der Blick von Innen nach Aussen über die Grenzen der eigenen Körperlichkeit könnten also an Stelle der einseitig belasteten Vorstellung des Feminismus treten. Die Durchmischung der Geschlechter sei laut Pachmanová von Grund auf wünschenswert und im Begriff Gender enthalten. Dessen theoretische Vorstellung setze die Auflösung des kategorisierten Geschlechterdenkens voraus. In Wirklichkeit ist laut Jiří Ptáček dieses Ziel noch nicht erreicht. Selbst wenn er nach einem ersten unkontrollierten Ausrutscher in Richtung Feminismus in Gender weiter denke, finde er im Bereich Gender kaum einen Mann: „Wenn man Genderliteratur will, stösst man auf *One Woman Press*, Bücher von Frauen, meistens über Frauen. Es existieren kaum Untersuchungen, die sich mit Männern beschäftigen oder allgemein mit Minoritäten.“⁵⁵³

⁵⁵⁰ Interview Ptáček 2006

⁵⁵¹ Pachmanová 2002/a: „[...] podobná témata se zde často berou na lehkou váhu a navíc jsou chápána jako něco, co se vlastně mužů vůbec netýká.“

⁵⁵² Pachmanová 2002/a: „Nejde jen o útlak žen, ale také o to, jaké společenské mechanismy se na tomto útlaku podílejí, a třeba i co ženská emancipace dělá s postavením a psychikou muže. [...] Feministické vnímání umění již dávno nevychází jen z pohlavních rozdílů, ale pracuje i se sexuální identitou, s pohledem homosexuálních mužů i žen, i bisexuálů.“

⁵⁵³ Interview Ptáček 2006

Zuzana Štefková ist der Überzeugung, dass Frauen mehr dazu neigen, die eigene Körperlichkeit auszutesten. Ihrer Promotionsarbeit ging die Leitfrage voraus, wie heutige Gendertheorien auf Männer zu übertragen seien. Die verbindende Brücke zwischen Männern und Frauen hat sie im menschlichen Körper gefunden, da dieser: „[...] gewichtiger ist als das Geschlecht.“⁵⁵⁴ Ungleich der biologischen Geschlechterdefinition geht es Štefková um ursprüngliche, anatomische Körperlichkeit und die primären Funktionen des Körpers. Unter dem Titel *Genderové aspekty tělesnosti v současném českém umění*⁵⁵⁵ (Genderaspekte der Körperlichkeit in der tschechischen Zeitgenössischen Kunst) sammelt die Kunsthistorikerin Schlüsselthemen zur Verbildlichung von genderspezifischer Körperlichkeit in der tschechischen Kunst ab dem Jahr 1989. Einen stärkeren Hang zu allgemeiner Körperlichkeit sieht auch Pachmanová in der aktuellen darstellenden Kunst: „Es ist interessant, dass heute viele Künstlerinnen und Künstler zur erotischen Darstellung des weiblichen und männlichen Körpers zurückkehren.“⁵⁵⁶ Ganz im Zeichen feministischer Theorie ist es nicht mehr nur die Abbildung des klassischen weiblichen Akts, der die Kunschtchaffenden beschäftigt: „Die Grenzen werden unaufhörlich verwischt, mit allem was wir tun.“⁵⁵⁷

Gender als Modebegriff

Pachmanová stellt sich die Frage, was es zu bedeuten hätte, wenn der Mann zum sexuellen Symbol würde. Falls die erstrebte neue Rollenverteilung zu Kultstatus in der modernen Konsumwelt gelangte, würde das für die Genderdiskussion einen Siegeszug bedeuten. Dass Gender als Modeerscheinung ein wertvoller Werbeträger für längst fällige Veränderungen wäre, kann sich Pachmanová durchaus vorstellen: „Wenn ein kritischer Diskurs Dinge berührt, die direkt nach Veränderung und Antworten schreien, kann aus diesen Anliegen durchaus Mode entstehen.“⁵⁵⁸ Mode als Schlüssel zur Masse könnte, so meint auch Jiří Ptáček, in dem Fall ein Vorteil sein: „Trend spielt eine grosse Rolle. Auf diese Weise dringt ein Thema ins Bewusstsein der Leute als normale Art, wie wir denken sollen.“⁵⁵⁹ Im Rückverweis

⁵⁵⁴ Interview Štefková 2006

⁵⁵⁵ Štefková 2010

⁵⁵⁶ Pachmanová 2002/a: „Je zajímavé že dnes se spousta umělkyně a umělců vrací k erotickému zobrazení ženského a mužského těla.“

⁵⁵⁷ Ebd.: „Ty hranice jsou neustále smývané čímkoli, co děláme.“

⁵⁵⁸ Ebd.: „Když se kterýkoli kritický diskurz dotýká věcí, které přímo volají po změně či odpovědi, tak se z těchto záležitostí může stát móda.“

⁵⁵⁹ Interview Ptáček 2006

auf Dopitová's eher herablassende Bemerkung zum Modecharakter des Feminismus, könnte eine solche Entwicklung von Gender als durchaus positiv gewertet werden. Vorsicht ist dann geboten, wo eine Problematik nur Dank ihres provokativen Auftritts, nicht aber in ihrem Kern untersucht würde. Auch bei der Aufarbeitung aktueller Gender Themen, die eine dankbare Oberfläche für Inszenierung bieten, sollte laut Pachmanová ein selbstkritischer Blick bewahrt werden: „Ich gebe zu, dass ich es schon ziemlich müde bin, wenn ich mir in New Yorker Galerien weitere Transvestiten ansehen muss.“⁵⁶⁰

Laut Jiří Ptáček sind Feminismus und Gender bestimmt nicht nur unglückliche Importprodukte. Ihre Spuren lassen sich auch in der tschechischen Szene nachvollziehen. Mit der Thematik würden sich in diesem Kontext aber fast ausschliesslich Frauen beschäftigen. Was deren Motivation betrifft, sei Skepsis angesagt: „Wenn sie sich irgendwie mit Gender befassen, so entweder mit ihrem eigenen Status als Künstlerinnen, oder mit ihrer Position im Kontext von Bildender Kunst.“ Ptáček sieht die Genderfragen als blosses Werkzeug, das eine bestimmte Schockreaktion hervorrufen soll: „Oft arbeiten sie mit Stereotypen. Es fehlt der Abstand zu ihrem Status, um sich mit Frauen [im Allgemeinen] zu beschäftigen.“⁵⁶¹

Der feministische Aufruf, das Persönliche sei öffentlich, betrifft Gender zwar in umfassender Konsequenz. Die Aufweichung der gesellschaftlichen Strukturen und die Öffnung der Grenze unserer Körperlichkeit setzen lange unbeachtete Impulse frei, die unter dem Deckmantel der guten Sitte verborgen waren. Doch das Private an die Öffentlichkeit zu ziehen, muss nicht grundsätzlich der Allgemeinheit dienen. Mit seinem Trendpotential kann Gender schnell zum quotenjagenden Produkt in den Händen geschickter Geschäftsleute sowie cleverer Künstler werden. Erst der richtige Umgang mit der frischen ‚Ware‘ bestimmt deren langfristigen Erfolg auf dem neuen Markt. Die gewinnbringende Haltung erfordert unter anderem eine gewisse Uneigennützigkeit.

Jiří Ptáček wirft der tschechischen Genderkunst jedoch vor, sie benutze die Thematik allein deshalb, um auf sich oder eine persönliche Situation innerhalb eines geschlossenen Kreises aufmerksam zu machen. Dem müsse nicht so sein, meint Ptáček im Verweis auf Milena Dopitová. Einmal mehr dient ihr Werk als exemplarisch für Genderkunst: „Ausser Milena Dopitová finde ich kaum Beispiele. Sie hat sich als

⁵⁶⁰ Pachmanová 2002/a: „Přiznám se, že jsem už docela unavená, když se mám v newyorských galeriích dívat na další a další transvestity.“

⁵⁶¹ Interview Ptáček 2006

Künstlerin in ihrer Kunst überlebt. Sie interessiert sich nicht für sich, sondern für die existentielle Situation aller Frauen.“⁵⁶² Milena Dopitová geht in ihrem Werk zwar von sich selber aus und schöpft aus der persönlichen Erfahrung. In ihren Installationen gelingt es ihr aber, die intimen Erlebnisse in allgemeingültige Aussagen umzuwandeln. Das Material (Wolle oder Textilien) wird mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht, dabei aber durch die kühlen Formen ihrer Objekte aus dem Bereich der Intimität gehoben. Obwohl die Künstlerin selbst in der besprochenen Diskussion *Žádné ženské umění neexistuje* (1994) alle Weiblichkeit in ihrem Werk weit von sich gewiesen hatte, sieht sie die Kunsthistorikerin und Genderexpertin Zuzana Štefková deutlich in ihren Arbeiten vertreten: „Sie macht programmatisch Genderkunst, obwohl sie kein Zugeständnis dazu abgibt.“⁵⁶³ Auch für den Galeristen Jiří Švestka ziehen sich Gender und Feminismus offensichtlich durch Milena Dopitová's Werk. Das Problem finde sich laut Švestka im tschechischen Umfeld, das für diese Angelegenheiten noch nicht genügend sensibilisiert sei: „In den USA diskutiert man länger und offener darüber. Milena Dopitová sieht es vom mitteleuropäischen Kontext aus, wo die Stellung der Frauen noch immer anders ist.“⁵⁶⁴

Neben Milena Dopitová sieht Jiří Ptáček das Werk von Lenka Klodová als einziges Beispiel, das er persönlich unter ernst zu nehmender Genderkunst einreihen würde. Ihre Arbeiten zu Sexualität, Mutterschaft, dem weiblichen Körper im Alterungsprozess und zur Darstellung der Frau in den Medien sind Motive der Genderdebatte. Die Auseinandersetzung mit der Frau und ihrem Körper zieht sich kontinuierlich durch Klodová's Werk. Sie variiert und bearbeitet hauptsächlich die Darstellung sowie die Vorstellung der Frau als sexualisiertes Objekt im Blick des Mannes. In Zusammenhang mit dieser Thematik benutzt auch sie ‚weibliche‘ Materialien. Mit dem Einbezug von Scherenschnitt und anderen Papierverarbeitungen paraphrasiert ihr Werk aber offensichtlich die althergebrachte Vorstellung von Frauenkunst. Ptáček spricht mit Respekt von ihrer Arbeit, bedauert jedoch: „[...] dass sie beim skandalträchtigsten Thema blieb.“⁵⁶⁵ Seine Kritik zielt in die Richtung des zuvor angedeuteten Problems einer oberflächlichen Provokation durch Gender an.

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Interview Štefková 2006

⁵⁶⁴ Interview Švestka 2006

⁵⁶⁵ Interview Ptáček 2006

18. Kunst und Gender im Ost-West Dialog

Dank dem zeitlichen Abstand seit dem Jahr 1989 ist es heute möglich, die Entwicklung eines Diskurses über Feminismus und Gender in der tschechischen Kunst in Zusammenhang des gesamten ehemaligen Osteuropas genauer unter die Lupe zu nehmen. In Anbetracht der politischen Öffnung und Demokratisierung leuchtet ein, dass es sich dabei nicht um die abgeschottete Ausbildung eines Phänomens handelt. Im Gegenteil waren westliche Vorreiter feministischer Anliegen sehr stark in den Prozess des Bewusstwerdens um Gender involviert. Das kommentarlose Infiltrieren bestehender westlicher Konzepte, Ausdrücke und Ansichten in ehemals kommunistische Länder führte unter anderem zu kaum überwindbaren Problemen im gegenseitigen Verständnis. Bereits vor dem Fall des Eisernen Vorhangs, als sich tschechische Künstlerinnen in den 1960er Jahren in ihrem Werk rund um das Thema Weiblichkeit bewegten und auf ihre Art Kritik am bestehenden patriarchalen Umfeld übten, fanden die Sprachen von Ost und West kein gegenseitiges Gehör. Wie Izabela Kowalczyk in ihrem Aufsatz *Die doppeldeutige Schönheit*, 2009, schreibt, machte damals die Ostvariante der feministischen Kunst in westlichen Augen einen unschlüssigen Eindruck, als wäre sie sich ihrer feministischen Themen nicht bewusst. Im Lichte westlicher Anschauung wirkte sie gar unfeministisch: „Das ist vielleicht ein Grund, warum sich einige Künstlerinnen, die sich in der feministischen Kunst versuchten, vom Feminismus enttäuscht zeigten. Sie fühlten sich von ihren Kolleginnen im Stich gelassen, die nicht verstanden, warum die Frauen im Osten nicht so radikal waren oder warum deren Themen so weit von ihren eigenen drängenden feministischen Anliegen entfernt waren.“⁵⁶⁶ Die Hauptkritik der feministischen Kunst im Westen betraf das Schönheitsideal und den Körper der Frau als Lustobjekt, im Osten aber war beides wesentlich ambivalenter: „Für die lokalen Künstlerinnen war es schwierig, das Regime des perfekten Aussehens zu kritisieren, weil dieses Aussehen mit der Faszination und dem Charme der westlichen Konsumkultur verbunden war, die, nicht oder kaum erreichbar, nicht nur als Chiffre für Luxus, sondern auch als Freiheitssymbol verstanden wurde.“⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ Kowalczyk 2009, S. 41

⁵⁶⁷ Ebd., S. 42

Mit der politischen Öffnung überrollten die Realitäten des Westens auf einmal die mittelosteuropäischen Staaten. Die damit einhergehende Exponiertheit des Ostens und deren Auswirkungen realisierten beide Seiten vielfach erst später. Die Demokratisierung griff mit zahlreichen positiven, aber auch negativen Veränderungen in die tschechische Gesellschaft ein. In der Tschechischen Republik, wie auch in allen anderen ex-sowjetischen Ländern, schossen Non Government Organisationen wie Pilze aus dem Boden. Mit der Absicht, die aufgewirbelten Wellen der Samtenen Revolution zu glätten und die Baustellen rund um die Liberalisierung auf den ‚richtigen‘ Weg zu leiten, sicherten sich die westlichen Länder gleichzeitig ihre Positionierung in den neu entstehenden Wirtschafts- und Beziehungsnetzen. Von diesem Blickpunkt aus ist auch der Auftritt von Feministinnen aus dem Westen zu betrachten. Die Genderaktivistinnen versuchten im Osten einen Diskurs aufzubauen, indem sie aus ihren eigenen, im Westen entstandenen Theorien heraus argumentierten. Beide Seiten kommunizierten folglich mit dem Hintergrund völlig divergierender Gedankenkonzepte: „Feminists from both sides from the Iron Curtain bring different lived experiences to their work, and they also often use different theoretical approaches and empirical data.“⁵⁶⁸ Der Begriff ‚Gender‘ wurde wie auch ‚Feminismus‘ als fertig definiertes Produkt in den Osten importiert. Gemäss Bojana Pejić war ‚Gender‘ in den Ländern Osteuropas der meistgebrauchte Terminus in den damals entstehenden postsozialistischen feministischen Studien⁵⁶⁹. Doch es bestand ein Gefälle zwischen westlichen und östlichen Theoretikerinnen. Die erfahrenen westlichen Feministinnen äusserten sich zum Teil überheblich über die ersten Gehversuche ihrer östlichen Kolleginnen. Bojana Pejić zitiert in ihrem Aufsatz *Proletarier aller Länder, wer wäscht eure Socken?* (2009) die rumänische Feministin und Theoretikerin Mihaela Miroiu: „In einer Geste kritischer Solidarität bezeichneten einige Feministinnen diese frühe Phase der osteuropäischen Genderstudien als ‚post-totalitären Prä-Feminismus‘.“⁵⁷⁰ Es dauerte einige Zeit bis man im Osten einsah, dass das idealisierte Bild der westlichen Frau in der Realität nicht stand hielt. Innerhalb der osteuropäischen Kunst rückte die neu aufgeworfene Suche nach der Identität ins Licht von Globalisierung und einer bis anhin unbekannten Verbrauchergesellschaft: „Frauen mussten entweder um Konsumartikel kämpfen,

⁵⁶⁸ Sokolová 2004, S. 252

⁵⁶⁹ Pejić 2009, S. 19

⁵⁷⁰ Ebd.

oder wurden selber zu Konsumartikeln.⁵⁷¹ Die osteuropäische Frau – früher das Opfer des Regimes – musste nun lernen, sich gegen die Tücken des ‚Raubtierkapitalismus‘⁵⁷² zu behaupten. Als die feministischen Künstlerinnen aus Osteuropa schliesslich all jene Zwänge begriffen, die der Konsum mit sich bringt, schien es schon nicht mehr angebracht, dieses System zu kritisieren: „Es scheint also, als wären die feministischen Künstlerinnen aus dem Osten zu spät gekommen. Das Fest war sozusagen fast vorbei.“⁵⁷³ Zu Beginn der 1990er Jahre strömten zahlreiche Feministinnen aus dem Westen in den Osten, denn der Handlungsbedarf war gross. Ebenso gross war aber auch das Machtgefälle zwischen Frauen aus dem Westen und aus dem Osten. Die westlichen Aktivistinnen verfügten über Geld, Know-How und Kontakte. Nanette Funk schreibt in ihrer Studie *Fifteen Years of the East West Women's Dialogue* (2007), dass erste euphorisch angesetzte Meetings oft in Irritation endeten und die beiden Seiten desorientiert und frustriert auseinander gingen. Nach ersten Anläufen Anfangs der 1990er Jahre versiegten die Kontakte vielerorts für lange Zeit. Selbst wenn die Englischkenntnisse eine Diskussion im Osten zuließen, und deren Teilnehmerinnen dieselbe Sprache verwendeten, so hatte diese doch eine ganz andere Bedeutung. Viele Theoretikerinnen bezeichnen den Versuch, den Osten für Gender zu sensibilisieren, als eine Art ‚feministischen Imperialismus‘⁵⁷⁴. Häufig übernahm man eins zu eins die Sprache der westlichen Postmoderne und in den entstehenden Diskurs wurden ‚in-Worte‘ des westlichen Feminismus als allgemeingültige Ausdrücke infiltriert wie ‚gender-democracy, empowerment, lobbying, domestic violence, trafficking in women‘ oder ‚gender mainstreaming‘⁵⁷⁵. Eben diesen ‚Gender Mainstream‘ mussten sich die Schreibenden im Osten aber aneignen, standen sie doch unter Druck der gewünschten EU-Mitgliedschaft.⁵⁷⁶ Nanette Funk verwendet für den Import des westlichen Feminismus den Ausdruck des „room-service feminism“, der als „[...] superficial substitute for the development of local political feminism“⁵⁷⁷ nichts anderes sei als eine Selbstbestätigung der westlichen Sichtweisen ohne jegliches Einfühlungsvermögen in die Eigenheiten der Region.

⁵⁷¹ Kowalczyk 2009, S. 41

⁵⁷² Pachmanová 2009, S.97

⁵⁷³ Kowalczyk 2009, S. 42

⁵⁷⁴ Funk 2007, S. 203

⁵⁷⁵ Miethe 2004, S. 219

⁵⁷⁶ Pachmanová 2009, S. 96

⁵⁷⁷ Funk 2007, S. 217

Die westlichen Aktivistinnen kritisierten laut Ingrid Miethe ihre Partnerinnen im Osten, dass sie während des Sozialismus keine Gender Identität und kein Konzept von Gender aufgebaut hätten, versäumten aber zu erklären, was damit gemeint war.⁵⁷⁸ Von der anderen Seite kritisierten die osteuropäischen Frauen einerseits, dass die Westlerinnen sie als Opfer oder Verlierer der Umwandlung, als „losers in the transformation“ charakterisierten und zum zweiten, dass sie die Region Mitteleuropas verallgemeinerten und die lokalen Eigenheiten generalisierten.⁵⁷⁹ Tatsächlich war die Überzeugung der Spezialistinnen aus dem Westen, dass ihre Gendertheorien universal anwendbar seien eine grosse Hürde im gegenseitigen Dialog. Sie ignorierten, dass ‚ihr‘ Feminismus einem spezifisch historischen, sozialen und politischen Kontext verhaftet war.⁵⁸⁰ Tatsächlich standen in Ost und West komplett verschiedene Anliegen und Identitätsfragen im Vordergrund. So hätten es, wie Ingrid Miethe schreibt, westliche Feministinnen unterlassen, Ostkunst in den politischen Kontext von Staatsauflösungen, Staatsgründungen und -umwandlungen, Krieg, Gewalt gegen Frauen, Korruption und ethnischem Nationalismus, Neoliberalismus, von der Kirche, dem Sozialstaat und den Folgen der Wirtschaftskrise zu setzen. Die eigene Identität als Frau hätte unter diesen Umständen eine ganz andere Bedeutung.⁵⁸¹ Die Aufmerksamkeit hätte gemäss Miethe viel eher auf den Umgang mit Gender in der Öffentlichkeit als auf die häusliche Sphäre gelenkt werden müssen. Suzana Milevska stellt dazu in *Der ‘Seidenraupenkokon’. Genderdifferenz und die Auswirkungen visueller Kultur auf die Gegenwartskunst des Balkan* (2009) die für den ganzen osteuropäischen Raum gültige Frage, „[...] ob es eine eigene, gesonderte Methode samt Theorie geben kann, die Genderkunst und andere kulturelle Phänomene speziell aus dem Osten behandelt.“ Für die mazedonische Theoretikerin und Kuratorin ist der Ruf nach einer eigenen radikalen Theorie ein „[...] essentialistischer Irrweg, der davon ausgeht, dass Frauen im Osten substantiell anders sind als im Westen.“⁵⁸² Auf die unterschiedlichen Thematiken in der Kunst von Ost und West macht Ewa Grigar in *The Gendered Body as Raw Material for Women Artists of Central Eastern Europe after Communism* (2007) aufmerksam. Verschiedene, sozial abgeleitete

⁵⁷⁸ Miethe 2004, S. 216

⁵⁷⁹ Ebd.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 219

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Milevska 2009, S. 82

„conditional elements“⁵⁸³ seien sowohl im Bewusst- wie auch im Unterbewusstsein der Künstler abgespeichert und würden die gesellschaftliche Symbolik innerhalb der Werke steuern. Grigar kritisiert die westliche Kunstkritik vor allem ihrer Überheblichkeit wegen, dass sie Ostkunst als Imitation von westlicher Kunst aufgefasst habe.⁵⁸⁴ Anlass dazu gab wohl das Bestreben der Künstlerinnen international verstanden und anerkannt zu werden. Weil ihre Kunst nicht national orientiert war, wurden ihre Arbeiten deshalb als universell und zu wenig charakteristisch abgetan.

Ernüchtert von den Schwierigkeiten zogen sich nach der ersten Zeit viele der westlichen Genderaufklärerinnen zurück und ab Mitte der 1990er Jahre nahmen alle Formen des Ost-West-Diskurses deutlich ab. Zehn Jahre nach dem Zerfall des ehemaligen Ostblocks waren auch in der Tschechischen Republik weit weniger NGOs aktiv, da es für die Organisationen schwieriger wurde, finanzielle Mittel aufzutreiben. Die Frauen im Osten organisierten sich zwar selber, jedoch nicht in grossem Masse, kaum über die Landesgrenzen hinaus und waren nicht auf den Ost-West-Dialog fokussiert. Nach Meinung vieler Frauen aus dem Osten hat der Ost-West- Austausch nur im Interesse des Westens gestanden, um die Schuld am gegenseitigen Machtverhältnis zu vermindern.⁵⁸⁵

Eine neue Generation von Studierenden verhalf dem Bereich Gender Studies im Verlauf des Jahrzehnts zu einem festen Platz an den Universitäten, Hochschulen wie auch in diversen Zentren. Der Diskurs wurde dank dem Ausbau und Zugang zu Bibliotheken und nicht zuletzt auch mit der Rückkehr von ‚binationalen‘ Frauen, die ihr Studium im Westen abgeschlossen hatten aktiviert. Sie brachten Verständnis mit für beide Seiten und vermieden manchen Fehler der frühen 1990er Jahre.⁵⁸⁶ Doch die Untersuchung der Beziehungen zwischen den ehemals kommunistischen Oststaaten und den westlichen Nachbarländern hat mit dem Boom von Gender Studies keine Vertiefung gefunden. Die jüngste (Künstler-) Generation will nicht unter nationalen Kriterien bewertet werden und fordert die Auflösung der Kategorie von Ost und West.⁵⁸⁷

In globaler Sicht ist das Thema Gender und Kunst im ehemaligen Mitteleuropa wenig präsent. Die Kunsthistorikerin Martina Pachmanová verweist darauf, dass in

⁵⁸³ Grigar 2007, S. 99

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Funk 2007, S. 211

⁵⁸⁶ Ebd., S. 212

⁵⁸⁷ Miethe 2004, S. 221

den letzten zehn Jahren zwar einige einflussreiche Textsammlungen zu Gender, Feminismus, Kunst und visueller Kultur entstanden sind, die mannigfaltige und multikultureller Aspekte aufzeigen: „Doch keines dieser Bücher, die alle im Westen und auf Englisch erschienen sind, stellt irgendeinen besonderen Bezug zu Osteuropa her.“⁵⁸⁸ In diversen Publikationen im Rahmen von Gender Studies wurden einzelne Aufsätze über die visuelle Kultur Osteuropas geschrieben, wie in den zitierten *Living Gender After Communism* (2007)⁵⁸⁹ oder *Over the Wall / After The Fall* (2004).⁵⁹⁰ Erst die Ausstellung *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*⁵⁹¹ (2009/2010) in Wien und Warschau widmete sich ausschliesslich und in breitem Rahmen aller ehemals sowjetischen Staaten Europas dieser Thematik. Im Katalog zur Ausstellung schreibt Martina Pachmanová, dass sich die Lage in nichtakademischen Publikationen ein wenig besser präsentiere. Aber auch in Ausstellungskatalogen seien osteuropäische Künstlerinnen meist unterrepräsentiert und zudem wegen fehlender Analysen ihres sozialen, kulturellen und politischen Kontextes oft auch noch falsch interpretiert.⁵⁹² Es ist erstaunlich, dass Gender in der Kunst Osteuropas keine grössere Resonanz findet, spielen doch Genderthemen eine wichtige Rolle für viele zeitgenössische Künstlerinnen in dieser Region. Geschlechterpolitik und Feminismus haben während der letzten 20 Jahre viele osteuropäische KunsthistorikerInnen, KuratorInnen, KritikerInnen und TheoretikerInnen beeinflusst. Die Gründe für die schiere Inexistenz von Literatur über osteuropäische Genderkunst können auf beiden Seiten des ehemaligen Eisernen Vorhangs liegen: „Ist das allgemeine westliche Ahnungslosigkeit oder vielmehr die Folge eines Fehlens (oder nur sporadischen Durchsickerns) eines osteuropäischen Genderdiskurses?“⁵⁹³ Pachmanová stellt sich die Frage, ob es im Osten keine solide kritische und theoretische Basis gibt, die den westlichen Diskurs befruchten oder fördern könnte. Leider hätten es osteuropäische Künstlerinnen sowie Feminismus- und Genderexperten tatsächlich nicht geschafft, eine gemeinsame Plattform zu lancieren, von der aus sie sich besseres Gehör und grössere Sichtbarkeit verschaffen könnten: „Wenn es also ein gewisses Mass an Ignoranz und Hegemonie des Westens gegenüber dem ‚Ex-Osten‘ gibt, so stehen dem Selbstisolation und

⁵⁸⁸ Pachmanová 2009, S. 93

⁵⁸⁹ Johnson/Robinson 2007

⁵⁹⁰ Forrester/Zaborowska/Gapova 2004

⁵⁹¹ Pejič 2009/2010

⁵⁹² Pachmanová 2009, S. 93

⁵⁹³ Ebd.

Selbstmarginalisierung in Osteuropa selbst gegenüber.“⁵⁹⁴ Doch auch wenn der osteuropäische Gender- und Feminismuskurs eine „unüberschaubare Ansammlung individueller und fragmentarischer Stimmen“⁵⁹⁵ bleibt und die Entwicklung feministischen Gedankenguts aus westlicher Sicht träge erschien, so hat sich das Verständnis von Sexualität – auch in der Bildenden Kunst – in der Tschechischen Republik und im gesamten mitteleuropäischen Raum in den 1990er Jahren stark verändert: „The interactions of local practices with the global consumer ideologies and products have dramatically altered the discourse on sexuality in the country and region.“⁵⁹⁶

19. Frauenausstellungen in drei Jahrzehnten

Sei es als programmatische Kunstrichtung oder als unerschwellige Thematik, feministische Anliegen waren in der tschechischen Kunst zu Beginn der 1990er Jahre selten auszumachen. Kaum ein Künstler oder eine Künstlerin widmeten sich Fragen, die mit Konstruktion oder Dekonstruktion der Geschlechterstrukturen zusammen hingen. Es liesse sich durchaus behaupten, es habe in der Tschechischen Republik nie feministische Kunst gegeben. Auch vom Begriff der Frauenkunst wollte man nichts wissen. Trotzdem lässt sich ein Phänomen ausmachen, das sich innerhalb einer durch Gender determinierten Grenzzone bewegt: Es sind dies Ausstellungen ausschliesslich von und mit Frauen. Trotz des unfreundlichen Umfeldes feministischen Anliegen gegenüber präsentierten im Verlauf der 1990er Jahre Frauen gemeinsam ihre Werke vor dem Hintergrund von Frauenkunst oder sogar unter dem Leitspruch feministischer Gedanken. Im Folgenden sollen die wichtigsten solcher Ausstellungen betrachtet werden. Im Pendant zu *ženské umění* als Frauenkunst soll in den weiteren Ausführungen die Bezeichnung *ženské výstavy* als Frauenausstellungen oder weibliche Ausstellungen übersetzt und als wertneutraler Ausdruck verwendet werden.

9 žen (1981) und 15 (1982): 9 Frauen und 15

⁵⁹⁴ Pachmanová 2009, S. 96

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Sokolová 2004, S. 253

Die stark aktive Frauenbewegung der Ersten Republik hatte sich mit der Okkupation durch die deutsche Wehrmacht und im nachfolgenden vierzigjährigen kommunistischen Regime gänzlich aufgelöst. Trotzdem ist der Beginn einer Reihe von Frauenausstellungen in den 1990er Jahren bereits vor der Revolution auszumachen. Die Ausstellung *9 žen*⁵⁹⁷ (9 Frauen, 1981) fand in der Galerie Ve věži (Galerie Im Turm) in Mělník statt, die nachfolgende Veranstaltung *15*⁵⁹⁸ (1982) im Städtischen Kulturzentrum Dobříš. Seit mehreren Jahren traf sich eine Gruppe von Künstlerinnen regelmässig im gesellschaftlich ungezwungenen Rahmen einer Weinstube der Prager Kleinseite, wo die Idee der beiden Ausstellungen ihren Ursprung fand. Die Gruppe setzte sich aus Künstlerinnen der Bereiche Bildende Kunst sowie Kunstgewerbe zusammen. Die Kuratorin Květa Křížová verdeutlicht im bescheidenen Katalog zu *9 žen*: „Obwohl es sich nicht um einen Klub von ‚Feministinnen‘ handelt, ist Männern der Zutritt zu diesem Kreis nicht erlaubt.“⁵⁹⁹ Die Ausstellung verfolgte durchaus die Absicht, typische Frauenkunst der Tschechischen Republik zu präsentieren. Křížová erinnert sich an die Schwierigkeit, passende Vertreterinnen für ein solches Vorhaben auszuwählen. Die Kuratorin erwartete erst im Überblick der Werke eine Aussage über mögliche bezeichnend weibliche Züge, wie zum Beispiel der Neigung zum Spiel, zu Lyrik oder zum gefühlvollen Ausdruck. In der Erwartung eines bestimmten weiblichen Themas oder zumindest eines sich wiederholenden Motivs rückte Křížová gleichzeitig von der traditionellen Form von Frauenkunst ab. Sie weist auf die starke Vertretung expressiver Werke hin, die auf dem Konzept der Vernunft aufbauen. Die Offenlegung eines weiblichen Elements wurde zwar erwartet, nicht jedoch in der Absetzung von „normaler“, also männlicher Kunst. Aussagen über den aktuellen Stand der tschechischen Kunst standen im Vordergrund, die Werke der Künstlerinnen wurden als gewichtiger Teil eines Ganzen hervorgehoben: „Ohne Übertreibung kann man sagen, dass Frauen den gesamten Umriss unserer Zeitgenössischen Kunst nicht nur von Grund auf bereichern, sondern einmal mehr kommen sie mit radikal neuen und lebendigen Anregungen.“⁶⁰⁰ Für die Zukunft stellte sich die Kuratorin die Frage, ob man nicht Werke von Frauen

⁵⁹⁷ Kat. Mělník 1981, Künstlerinnen: Věra Janoušková, Magdalena Jetelová, Ellen Jilemnická, Adéla Matasová, Petra Orišková, Jaroslava Pešicová, Hana Purkrábková, Jaroslava Severová, Dana Vachtová.

⁵⁹⁸ Vančát 1996: Ausstellung *15*, Městské kulturní středisko Dobříš, 1982. (Der Katalog ist nicht auffindbar.)

⁵⁹⁹ Kat. Mělník 1981: „[...] ač tu zdaleka nejde o klub ‚feministek‘, mužům sem vstup není dovolen.“

⁶⁰⁰ Kat. Mělník 1981: „Bez nadsázky lze říci, že ženy nejen podstatně obohacují celkový obrys našeho současného umění, ale nejednou přicházejí s radikálně novými a živými podněty.“

präsentieren wolle, die ausdrücklich auf Tendenzen aktueller tschechischer Frauenkunst ausgerichtet würden. Rückblickend auf die letzten beiden Jahrzehnte schliesst Křížová: „Die künstlerischen Profile der Frauen haben sich bei uns [...] so stark ausgeprägt, dass man uns andernorts darum beneiden könnte.“⁶⁰¹

Auch die zweite Ausstellung unter dem Titel *15* im Jahr 1982, die im Gebäude einer ehemaligen Synagoge stattfand, wurde von Květa Křížová kuratiert. Erwähnung findet die Werkschau von fünfzehn Künstlerinnen in der Ausgabe des Kunstmagazins *Výtvarné umění 1-2/1996*, die sich verbotener Kunst widmet. Im Artikel zur Stadt Dobříš in den 1980er Jahren gibt ein knapper Kommentar Aufschluss über den weiteren Hintergrund von *15*. Der Aussage Jaroslav Vančát zufolge, bot das Kulturzentrum in Dobříš von 1980 bis 1982 für solche Ausstellungen eine Plattform, in denen die Spur: „[...] erwachenden Widerstands der Künstler gegenüber dem Regime“⁶⁰² vorhanden war. Frauenkunst und deren Position in der zeitgenössischen Kunstszene wurden in der Ausstellung *15* im Dienst des aufkeimenden Widerstandes demzufolge zu politisch aussagekräftigen Mitteln gegen das bestehende System genutzt.

Kolumbovo vejce (1992): Das Ei des Kolumbus

Die erste grosse Ausstellung mit einem Konzept, das ausgesprochen und programmatisch auf feministischer Theorie aufbaute, stand unter dem verheissungsvollen Namen *Kolumbovo vejce* ⁶⁰³ (Das Ei des Kolumbus, 1992). In der Galerie Behémót präsentierte Vlasta Čiháková-Noshiro die Arbeiten von Zorka Ságlová, Margita Titlová-Ylovsky, Kateřina Vincourová und Veronika Bromová. Die Eröffnung fand um die Osterfeiertage statt. Čiháková-Noshiro nutzte das christliche Ostersymbol des Eis und spannte in ihrem Text unter dem Titel *Osterliches Gerede von Hühnern, Hasen, Eiern...und pssst...von Küken* einen Bogen vom Hühnerei zum Kern feministischer Aussagen. Die Kuratorin brachte „[...] zum ersten Mal gleich mehrere aktuelle Fragen zum Thema des Profils der Weiblichkeit“ in die Diskussion ein, von der „[...] totalitären Scham der Emanzipation entledigt.“⁶⁰⁴ In der kreativen

⁶⁰¹ Ebd.: „Jednotlivé tvůrčí profily žen se zvláště během posledních dvou desetiletí u nás vyhranily tak, že by nám to jinde mohli jen závidět.“

⁶⁰² Vančát 1996: „[...] byly prožívány právě s tímto akcentem probouzejícího se odporu výtvarníků proti režimu [...]“

⁶⁰³ Kat. Praha 1992/b

⁶⁰⁴ Goralčík 1994: „[...] vznesla tehdy poprvé hned několik aktuálních otázek na téma profilu ženství, zbaveného totalitních ostud emancipace.“

und wirkungsvollen Einleitung rollte sie die historische Entwicklung des Eis in der menschlichen Philosophie und Geschichte auf, deren Parabel die grundlegende Frage umspannt: „Wie wird das neue Gesicht der Frau in der befreiten Zeit aussehen?“⁶⁰⁵ Das Ei steht als Symbolträger für Fruchtbarkeit, ewige Rückkehr und als Sinnbild des biologischen Zyklus. Von der umfänglichen Aufarbeitung alter Mythen und exotischer Bräuche um Ostern, Hühner und Eier kam Čiháková-Noshiro auf das metaphernreiche tschechische Vokabular zu sprechen, wo das Huhn als Referenz in zahlreichen Sprichwörtern auftritt. Vom osterlichen zum sprachlichen Gebrauch wandte Čiháková-Noshiro ihre Aufmerksamkeit der Geschichte der Frau zu. Im Überblick kommentierte sie wichtige Momente der Frauenbewegung in England und Frankreich des 17./18. Jahrhundert bis in die Zeit der Moderne: „Ihre Stellung in der Gesellschaft, gegeben durch die ‚natürliche Ordnung der Dinge‘ ist weiterhin untragbar. *DIE FRAU* beginnt eine Frage zu werden, ein Problem, das man ergründen muss.“⁶⁰⁶ Die sich wandelnden Modetrends gingen laut Čiháková-Noshiro mit der Befreiung der Frau aus den Zwängen des sozialen Korsetts einher. Die „uniformierte“ Zeit der tschechischen Frauen unter der eisernen Hand von Faschismus und Sozialismus stellte sie der Überwindung der Moderne im Westen gegenüber. Die Autorin verwies auf die psychoanalytische Dekonstruktionstheorie Jaques Derridas und den Verlust grosser Mythen in Zeiten der Postmoderne im Sinn Jean François Lyotards: „Der Glaube ans transzendente – und Feministinnen ergänzen *männliche* – Subjekt hat versagt.“⁶⁰⁷ Weiter folgte die Kuratorin den Ausführungen in Jiřina Šmejkalovás Text aus dem Jahr 1991 *Co je feminismus - Kam s ní/m?*⁶⁰⁸ (Was ist Feminismus - Wohin mit ihr/ihm?). Dem Phänomen des Feminismus in der Tschechischen Republik prophezeite sie eine lange Ära als Gefühlsableiter für: „[...] Selbstmitleid, Schuld, mangelnde Bildung, abgefahrene Züge, aber vor allem durcheinandergebrachte Bilder von der eigenen Rolle in der Privat- und Arbeitswelt.“⁶⁰⁹ Die dem männlichen Verstand gegenübergestellte Einheit Fruchtbarkeit-Weiblichkeit wurde geschlechtlich erweitert zur Verbindung

⁶⁰⁵ Ebd.: „Jaká bude nová ženská tvář v osvobozené době.“

⁶⁰⁶ Čiháková-Noshiro 1992 (ohne Angabe der Seitenzahlen): „Její pozice ve společnosti dané přirozeným řádem věcí“ je nadále neudržitelná. *ŽENA* se stává otázkou, problémem, který je třeba zkoumat.“

⁶⁰⁷ Kat. Praha 1992: „Selhal osvícenecký projekt a víra v transcendentní – feministky dodávají *mužský* – subjekt.“

⁶⁰⁸ Šmejkalová 1991

⁶⁰⁹ Čiháková-Noshiro 1992 (ohne Angabe der Seitenzahlen): „[...] odvod pocitů sebelítosti, viny, nedovzdělanosti, ujetých vlaků, ale především zmatených obrazů sebe sama v soukromých i profesionálních rolích.“

Fruchtbarkeit-Zeugung. In der Symbolik des Ostereis hat Čiháková-Noshiro das weibliche Prinzip auf eine spielerische Ebene gehoben. Schon zwei Jahre nach der politischen Öffnung der Tschechischen Republik legte Čiháková-Noshiro in humorvollem Ausdruck den thematischen Ausgangspunkt für Ausstellungen feministisch-sozialer und genderpolitischer Anliegen. Der Text rief sowohl Frauen wie auch Männer zu überlegter Handlung auf, wobei der Exkurs in die Geschichte der heimischen und westlichen Emanzipation Anregung und Information bot.

Mit der Einführung des Begriffs der Postmoderne und der Dekonstruktionstheorie stellte Čiháková-Noshiro dem tschechischen Publikum Mittel zur Verfügung, die neue Zeit nach der Revolution zu erfassen. Im Verständnis der westlichen Philosophie liegt die Möglichkeit, die Fülle von Veränderungen in ihrem Wesen zu erkennen und erfolgreich zu bewältigen. Die Beschäftigung der Autorin mit Sitten und Bräuchen um die Osterzeremonie zeigt, dass es trotz der politischen Verschiedenheiten von Osten und Westen gemeinsame Rituale gibt. Im *Ei des Kolumbus* wird der Weg zum Fremden zum Gesellschaftsspiel und der Feminismus zu dessen Einsatz.

Erstaunlich ist die Reaktion der Kritik. Im *Ateliér 11/1992* ist von einer „nichtemanzipierenden“ Ausstellung die Rede. Die Künstlerinnen hätten ihre Weiblichkeit als selbstverständliches Phänomen angenommen ohne die Tragik des „zweiten Geschlechts“. Die Autorin Anděla Horová sieht im Feminismus demzufolge noch immer ein von feministischen selbstmitleidigen „Souffragettes“⁶¹⁰ geprägtes Bild. Ihre Feststellung, die Ausstellung wolle die ‚Frauenfrage‘ eigentlich zerstören, begründet die Kritikerin mit der Lokalisierung einer „[...] stark selbstironischen Ladung.“⁶¹¹ Dabei enthüllt sie den Standpunkt, ein gewichtiges Thema sei auch in der Kunst nur mit absoluter Ernsthaftigkeit anzugehen. Im Werk Veronika Bromová (*Pohlavní Studie*, 1992, 110 cm x 150 cm, Fotografie auf Film), in dem sie ein nach unten gerichtetes Ei im Querschnitt über eine Fotografie eines nackten jungen Mannes zeichnet, ist zwar ein Schmunzeln zu spüren, bei weitem aber kein ironisch-zynischer Umgang mit der Frauenthematik. Auch Kateřina Vincourovás Mehlzeichnungen von Unterwäsche auf Glas wurzeln nicht in Ablehnung von Frauenfragen, sondern spielen vielmehr mit den ‚typisch‘ weiblichen Materialien Mehl und Baumwolle auf historisch begründete Muster an. So scheint das Fazit des erwähnten Artikels eher persönlicher Abneigung gegenüber der feministischen

⁶¹⁰ Encyklopedie 1984: „*Feministky, sufražetky*- bojovnice za politická práva žen (zejména za volební právo) v druhé polovině 19. a začátek 20.století. Hnutí feministek mělo buržoazní charakter.“

⁶¹¹ Horová 1992: „[...] silný sebeironizující náboj reflektující tendenci, „ženskou otázku“ vlastně zrušit.“

Thematik zu entspringen: „Die Ausstellung reflektiert humorvoll den Zerfall emanzipatorischer Probleme und resigniert programmatisch über der sogenannten Frauenkunst.“⁶¹² Im Gegensatz dazu spricht Vlasta Čiháková-Noshiro selbst von *Das Ei des Kolumbus* als einer „weiblichen“ Ausstellung: „Bisher haben wir Feminismus in seiner schönsten Form noch nicht erlebt. Wir wollen ihn erleben und mit diesem Erlebnis Freude bereiten.“⁶¹³

Ženské domovy I (1992): Frauenhäuser I

Im selben Jahr, in dem mit *Kolumbovo vejce* (Das Ei des Kolumbus) die erste grosse feministische Ausstellung über die Bühne ging, schlossen sich sechs Studentinnen der Prager Akademie für Bildende Künste AVU zusammen, um in eigener Initiative auszustellen.⁶¹⁴ Die Gelegenheit dazu bot sich im Prager Kulturzentrum *Ženské domovy*⁶¹⁵ (Frauenhäuser), dessen Name nach Angaben Veronika Bromovás gleich für den Titel der Ausstellung übernommen wurde. Die offizielle Repräsentation und nach eigener Aussage auch das Konzept der Ausstellung gehen auf Jaroslav Krbůšek zurück, den ehemaligen Leiter der Galerie Václava Špály (die Autorenschaft der Ausstellung wird jedoch auch von Seiten der Künstlerinnen beansprucht)⁶¹⁶ : „Im Jahr 1992 habe ich das Angebot erhalten, im neu entstehenden Kulturzentrum *Ženské domovy* Ausstellungen zu organisieren. Ich habe mir eine Exposition junger Frauen ausgedacht mit dem ziemlich einfachen und begreiflichen Titel und Konzept *Ženské domovy*.“⁶¹⁷ Die alternativen Räumlichkeiten der Frauenhäuser wurden rege für verschiedenste Aktivitäten genutzt. Eine konzeptionelle Verbindung der Ausstellung mit der Lokalität dieses Offspace wurde von Seiten der Kunstkritiker jedoch angezweifelt. Wie Věra Jirousová schreibt, handelte es sich um eine „[...] Ausstellung von Installationen ‚weiblicher Zusammensetzung‘ (ohne feministische Ambitionen).“⁶¹⁸ Die Spannung sei stärker durch die Wechselwirkung

⁶¹² Horová 1992: „Výstava vtipně reflektuje rozpad emancipačních problémů a programově rezignuje na tzv. „ženské umění.“

⁶¹³ Goralčík 1994: „My jsme zatím feminismus v té nejhezčí podobě nezažily. Chceme ho zažít a tím zážitkem i přinášet radost.“ Zitiert: Čiháková-Noshiro, Vlasta, in: *Ateliér*, 10/1992, S. 7.

⁶¹⁴ Interview Bromová 2006

⁶¹⁵ Interview Krbůšek 2006: Pražské kulturní centrum – *Ženské domovy*. Vernissage 24. 6. 1992

⁶¹⁶ Nach Aussage von Veronika Bromová waren sie und ihre Kolleginnen Kateřina Vincourová, Štěpánka Šimlová, Irena Jůzová, Beatrix Weis, Elen Řádová dankbar für die professionelle Hilfe des Kurators Jaroslav Krbůšek.

⁶¹⁷ Interview Krbůšek 2006: „V roce 1992 jsem já a Kacha Kastner dostali nabídku dělat výstavu v nově se rodícím kulturním centru *Ženské domovy*. Já jsem vymyslel výstavu mladých žen s celkem jednoduchým a pochopitelným názvem i konceptem *Ženské domovy*.“

⁶¹⁸ Jirousová 1992: „[...] výstava instalací „ženské sestavy“ (bez feministických ambicí).“

zwischen den alten Räumen und Zeitgenössischer Kunst erzeugt worden als von ideologisch weiblichen Ansätzen. Mirek Vodrážka schob die Bemühungen der jungen Frauen in scharfem Urteil sogar in die „[...] Kategorie Schülerarbeiten.“⁶¹⁹

Ženské domovy II (1994): Frauenhäuser II

Mit seinen alten, geschichtsträchtigen Räumen wurde im Gebäude Štencův dům auch für die nachfolgende Durchführung von *Ženské domovy*⁶²⁰ (Frauenhäuser) im Jahr 1994 ein wirksamer Ausstellungsort gefunden. In der ehemaligen Druckerei, erbaut durch den Architekten Otakar Novotný, hatten 1993 schon Jiří und Jana Ševčík zusammen mit Vladimír Skrepl die Übersicht *To, co zbývá* (Das, was übrig bleibt, *Teil 1, Kapitel 15.2*) präsentiert. Zwei Jahre nach der ersten Ausstellung junger Frauen, stellten nun elf Abgängerinnen der AVU ihre neusten Werke aus. Obschon die erste Ausstellung keinerlei Ambitionen zur Klärung feministischer Fragestellungen hatte, fokusierte sich deren Kritik erneut auf dieses Thema. Zwar waren einzelne Werke vorhanden, die eine solche Interpretation zuließen. Andrée Cookes weisse Bären aus Gips, die in anzüglichen Positionen, aber ohne Geschlechtsmerkmale auf dem Boden lagen, können als Beispiel dienen. Im Überblick der Werke waren auch diesmal keine gemeinsamen Merkmale festzustellen, die auf die Auseinandersetzung mit Weiblichkeit hingewiesen hätten. Mirek Vodrážka sah in dieser Ausstellung Probleme akzentuiert, die sowohl Frauen wie Männer betreffen würden. Eher als um die Diskussion der Geschlechter ging es um die einzelnen Persönlichkeiten, was der Kritiker als Zeugnis des verständnisvollen Umgangs mit Feminismus auslegte: „Es scheint, dass Mitteleuropa in dieser Hinsicht noch immer ein toleranterer Raum ist mit Erfahrungen *anderer Art*.“⁶²¹ Auch Martina Pachmanová stimmte der Tatsache zu, dass die Werke trotz ihres femininen Charakters keinen gemeinsamen feministischen Nenner hätten. Sie schreibt die Sachlage aber der allgemeinen Absenz feministischen Gedankenguts zu: „Die feministische Welle hat unser Umfeld aus verständlichen Gründen nicht erreicht, und deshalb betrachte ich es als Irrtum, gewisse Ausprägungen aktueller

⁶¹⁹ Vodrážka 1994: „[...] nevymanila se z „kategorie“ školního cvičení.“

⁶²⁰ *Ženské domovy*. Štencův dům, Praha, 3. 3. – 24. 3. 1994 (kein Katalog vorhanden). Nach Angaben von Veronika Bromová war Marta Smolíková vom Open Society Fund eine Ansprechperson in der Realisation der Ausstellung.

⁶²¹ Vodrážka 1994: „[...] zdá se, že střední Evropa je v tomto ohledu stále ještě tolerantnější prostor se zkušenostmi „jiného typu“.

tschechischer Kunst heute als feministisch anzusehen [...].⁶²² Auch in Bezug auf Cookes *Sexuelle Spielzeuge* (*Sexuální hračky*: Gips, Bürsten, Spiegel, 1992) verweist Pachmanová auf die geschlechterübergreifende Ebene des menschlichen Geschöpfs zwischen Schuld und Unschuld sowie Bewusstsein und Unterbewusstsein. Feministisches Potential sah die Kunsthistorikerin höchstens in der Thematik von Sicht und Darstellung der Frau im Medium der Fotografie. Auch diese versetzte sie aber in eine ursprüngliche, genderübergreifende Ebene der: „[...] menschlichen Psyche, Gefühle, Sehnsüchte und ihrer sensuellen Sinnlichkeiten.“⁶²³ Damit beruhigte Pachmanová die Stimmen, die im Vorfeld von *Ženské domovy* 1994 Bedenken gegenüber einer möglichen Kritik an der phallozentrischen Ordnung geäußert hatten.

***Jako ženy* (1993): Wie Frauen**

Werke von Frauen hatten in der Ausstellung *Jako ženy*⁶²⁴ (Wie Frauen) nichts zu suchen. Weder hatten Frauen diese Ausstellung initiiert, noch war es Frauenkunst, die ausgestellt wurde. Schon ihr Titel *Jako ženy*⁶²⁵ (Wie Frauen) weist darauf hin, dass das weibliche Geschlecht nur als gedankliche Idee präsent war. Milena Slavická war als Kuratorin neben Petr Písařík denn auch die einzig aktive weibliche Person. *Jako ženy* fand 1993 in der Galerie Nová síň in Prag statt und sorgte mit seinem innovativen und mutigen Konzept für grosses Aufsehen in der tschechischen Kunstszene. Es handelte sich um die Suche von 13 Männern nach ihrem zweiten Geschlecht. Jedes der ausgewählten Werke wurde, nach der Idee von Petr Písařík, einem von vier Psychoanalytikern vorgelegt.⁶²⁶ Die Untersuchung sollte die feminine Seite des Künstlers hervorheben. Die Resultate der Analysen wurden neben den Werken veröffentlicht und bildeten als Dokumentationen einen Teil der Ausstellung. Die Idee, so schreibt Milena Slavická im Katalog der Ausstellung, wurde immer

⁶²² Pachmanová 1994: „Vlna feminismu naše prostředím z pochopitelných důvodů nezasáhla, a proto považují za nedopatření označovat dnes některé projevy současného českého umění za feministické [...]“.

⁶²³ Ebd.: „[...] posunul klasickou feministickou otázku ozřejmování identity a vlastnictví ženského těla do polohy dotýkající se spíše lidské psychy, citů, tužeb a jejich smyslné smyslovosti.“

⁶²⁴ Kat. Praha 1993: Künstler: Petr Nikl, Viktor Pivovarov, Vladimír Skrepl, Michal Cihlář, Petr Lisáček, Filip Turek, Jiří Příhoda, Josef Daněk, Jiří David, Jiří Petrbok, Václav Stratil, Radek Simek, Michal Nesázal.

⁶²⁵ Kat. Praha 1993/a: Petr Nikl, Viktor Pivovarov, Vladimír Skrepl, Michal Cihlář, Petr Lisáček, Filip Turek, Jiří Příhoda, Josef Daněk, Jiří David, Jiří Petrbok, Václav Stratil, Radek Simek, Michal Nesázal.

⁶²⁶ Kat. Praha 1993/a: PhDr. Emilie Šranková, PhDr. Zdeněk Altman, Dr. Martin Mahler, PhDr. Bohumila Tichá.

wieder angezweifelt und als unmöglich abgetan. Die Künstler erhofften sich verschiedene Erfahrungen. Es lockten die „archetypische Grundlage der Sache“, eine „psychodelische Reise“, die „soziale Seite des Problems“ oder ganz einfach „Absurdität und Humor.“⁶²⁷ Teilnehmer, die „[...] auf ihrer männlichen Vorstellung von der weiblichen Welt beharrten, auf der männlichen Illusion der Weiblichkeit“ gingen von konzeptuellen, unpersönlichen und intellektuellen Interessen aus. Zu Beginn habe man laut Slavická nicht an Feminismus oder Antifeminismus gedacht. Das Konzept fand seine Motivation in den alltäglichen Missverständnissen zwischen den Geschlechtern und dem praktischen Bedürfnis, einander besser zu verstehen. Mit der Offenlegung ihrer Gedanken machten die Künstler einen Schritt auf das andere Geschlecht zu, um „[...] durch das Begreifen des eigenen unbewussten femininen Prinzips sein weibliches Gegenüber besser zu verstehen.“⁶²⁸ Martin Dostál schreibt in seiner Kritik *Je libo libido?* (Darf es libido sein?), ein Haufen von dreizehn männlichen Künstlern sei „[...] der Verlockung der intimen Untersuchung der eigenen weiblichen Libido unterlegen.“⁶²⁹ In der Tatsache, dass von Seiten der Psychoanalytiker keine aggressiven Angriffe in feministischem Geist verübt wurden sah Dostál „[...] die militante Potenz möglicher harter Themen unter tschechischer Hand verlieblich“. Er begründet dies damit, dass die Erfahrung „[...] weder Feminismus noch Phallokrate noch andere Errungenschaften der übrigen Welt durchdringen“⁶³⁰ lasse.

Ženské umění (1993): Frauenkunst

In Zusammenarbeit mit den Städtischen Museen Prag (GHMP) und der Shedhalle Zürich fand im Frühjahr 1993 eine internationale Ausstellung unter dem richtungsweisenden Namen *Ženské umění* (Frauenkunst) statt. Neben den tschechischen Vertreterinnen Kateřina Vincourová und Milena Dopitová präsentierten die Schweizerin Pipilotti Rist, die Japanerin Mio Shirai und die Amerikanerin Jennifer

⁶²⁷ Slavická 1993: „[...] míra, hloubka i způsob pokusu jsou individuální, ne každý se hodlal dobrat archetypální podstaty věci, či podniknout psychodelický výlet, někoho zaujala spíše sociální stránka problému, anebo absurdnost ba humornost takové snahy, jiný trvali na své mužské představě o ženském světě, na mužské ilusi o ženství, ale i konceptuální, neosobní a intelektuální přístup byl možný.“

⁶²⁸ Slavická 1993: „Z dobových, dejme tomu módních idejí byla přítomna jen jedna, skrze uchopení vlastního nevědomého ženského principu lépe pochopit svůj ženský protějšek i v běžném životě.“

⁶²⁹ Dostál 1993: „Houf třinácti Mužských výtvarníků podlehl lákavosti intimního průzkumu vlastního feminního libida [...]“

⁶³⁰ Dostál 1993: „Obezřetná zkušenost prostoru nepropustí ani feminismus, ani falokracii či jiný výdobytek okolního světa.“

Bolande jeweils ein aktuelles Werk in den Ausstellungsräumen des Altstädter Rathauses in Prag. Der Titel des in *Ateliér 11/1993* erschienenen Artikels *Umění jak ho dělají ženy*⁶³¹ (Kunst, wie Frauen sie machen) verspricht eine besondere Erkenntnis des „typisch weiblichen“ Schaffens. Doch selbst gemäss dem Autor Pavel Ondráčka trugen die Arbeiten „[...] in erster Linie keine spezifisch weibliche Aussage.“⁶³² Vielmehr stellte er eine mentale Richtung fest, die auf das abzielt, „[...] was nach der Kunst kommt.“⁶³³ Der Kurator der Ausstellung, Harm Lux, äussert sich zum vermeintlich weiblichen Format wie folgt: „Anfänglich wollte ich eine thematische Frauenausstellung konzipieren.“⁶³⁴ Weiblichkeit allein stellt jedoch kein ausreichendes Qualitätssiegel dar. Wichtig war laut Harm Lux "gute Kunst" junger Künstlerinnen auszustellen: „Pipilotti, Jennifer, Mio und so weiter, diese Frauen zeigen seit Jahren wirklich hervorragende Werke. Anfang der 1990er Jahre, als sie erst seit einiger Zeit arbeiteten, konnte man schon sehen, dass diese Frauen sich sehr gut entwickeln würden.“ Zur ursprünglichen Idee, die Ausstellung mit dem Attribut Frauen- zu versehen, würde der Kurator auch heute nicht zurückkehren: „Ich habe sie ausgewählt, weil diese Frauen in ihrer Arbeit eine enorme Kreativität ‚an sich‘ darlegen. Wir sollten solche Künstlerinnen so wenig wie möglich – gar nicht – schubladisieren.“

Náhubek (1994): Maulkorb

Ausdrücklich unter dem feministischen Motto von Frauenkunst stand im Sommer 1994 eine weitere Ausstellung internationalen Formats. Die deutsch-tschechische Zusammenarbeit verlief unter der künstlerischen Leitung der Berlinerin Juliette Güthlein. In der Galerie Jaroslav Fragner wurden unter dem Titel *Náhubek*⁶³⁵ (Maulkorb) Werke von sechs Berliner Repräsentantinnen sowie solche von Kateřina Vincourová, Elen Řádovalá, Janka Žáčková, Veronika Bromová und Erika Bornová gezeigt. Die ausgestellten Arbeiten sollten die „[...] Frauenproblematik in Prag formulieren.“⁶³⁶ Die deutsche Kunsthistorikerin Ulrike Abel hielt fest, in der Tschechischen Republik existiere wegen des „[...] spezifisch sozialen und politischen

⁶³¹ Ondráčka 1993

⁶³² Ebd.: „[...] nenesou nějaké specificky „ženské“ sdělení v prvním plánu.“

⁶³³ Ondráčka 1993: „[...] co bude po umění.“

⁶³⁴ Interview Lux 2006

⁶³⁵ Kat. Praha 1994

⁶³⁶ Abel 1994 (ohne Angabe der Seitenzahl)

Hintergrunds keine Tradition von Ausstellungen mit Frauenkunst.⁶³⁷ Feminismus gelte als pejorativer Begriff und habe deshalb keine adäquate Bedeutung angenommen. Die Kuratorinnen sahen die Gleichberechtigung von Frau und Mann als „[...] Problem der zwischenmenschlichen Beziehungen und der gesunden Persönlichkeitsentwicklung.“⁶³⁸ Im Artikel *O zacházení s náhubkem aneb Vaše myšlenky jsou těhotné, tančete dál* (Über den Umgang mit dem Maulkorb oder Eure Gedanken sind schwanger, tanzt weiter...) verwies Vladimír Goralčík auf den „[...] unglücklich negativen Zugang gegenüber dem Wort und Terminus Feminismus“⁶³⁹ und rief zur Überwindung des Vorurteils auf, die Thematik sei ein übler westlicher Import. Feminismus habe vielerlei Gesichter, eine alternative Bezeichnung würde den Kern der Probleme allerdings bloss verschleiern. Der Autor zeigte sich überzeugt davon, die Ausstellung hätte die tschechischen Künstlerinnen weitergebracht. Zwar würden die Frauen nicht kämpfen, „[...] aber sie stellen in Frage und konstatieren.“⁶⁴⁰ Die Teilnahme an spezifisch weiblichen Ausstellungen sah Goralčík nicht im Gefühl der Diskriminierung begründet. Im Kontext der Ausstellung definierte er die Eigenheit der Frauenkunst als „[...] die Frau darstellend und mit ihrer Ikonografie und ihren Attributen arbeitend.“ In diesem Sinn sei die Ausstellung geradewegs „[...] mit Weiblichkeit gespickt“⁶⁴¹ gewesen.

Milenci (1996): Liebhaber

Dem Medium der Fotografie verschrieben war die Ausstellung *Milenci* (Liebhaber) in der Prager Galerie JNJ im Jahr 1996. Ursprung der Idee bildeten spontan entstandene Fotoarbeiten sowie die Feststellung, dass alle der drei Künstlerinnen Veronika Bromová, Markéta Othová und Kateřina Vincourová regelmässig sich selbst wie auch ihre Partner abbildeten.⁶⁴² Die Auseinandersetzung mit der Darstellung der Frau in der Fotografie und das damit verbundene Bild der körperlich-geschlechtlichen Identität stellten für Martina Pachmanová den Ausgangspunkt der Ausstellung dar. In

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Ebd.

⁶³⁹ Goralčík 1994: „Nešťastný negativní přístup ke slovu či termínu feminismus a jeho pejorativnost v českých zemích je pochopitelná.“

⁶⁴⁰ Ebd.: „O českých umělkyních lze říci, že sice nebojují, ale zpochybňují a konstatují, a to dosti výstižně.“

⁶⁴¹ Goralčík 1994: „[...] pro umění zobrazující ženu a pracující s její ikonografií a atributy. [...] Jsou totiž ženskostí přímo prošípaná.“

⁶⁴² Bruthansová 1996: „Nebot' iniciačním momentem k výstavě byly spontánně vzniklé fotografie a skutečnost, že všechny tři umělkyně průběžně fotografují sebe a své partnery.“

ihrer Rezension *Láska, tělo a fotografie* (Liebe, Körper und Fotografie) lobte sie das in den Fotografien enthaltene Feingefühl: „Mit dem Mittel der Fotografie haben die Ausstellenden eine Sonde in die verborgensten Winkel der eigenen Privatsphäre geschickt, um so in verschiedenen Positionen nicht nur den Akt der Darstellung auf den Kopf zu stellen, sondern den Begriff der Intimität an sich.“⁶⁴³ Im Besonderen scheinen die Kunsthistorikerin Veronika Bromová's freie Episoden der eigenen Sexualität *Kratší příběhy v delším čase* (Kürzere Erzählungen über längere Zeit) unter dem Aspekt des Öffentlichen und Privaten zu beeindrucken: „Die kleinen farbigen Fotografien und Fotomontagen ungemachter Betten im beinahe mystischen Licht verschwindender Körper, die sich hermafroditenhaft durchdringenden Akte und der transvestierende, sein eigenes Geschlecht verwandelnde Partner, vor einem blau flimmernden Bildschirm masturbierend.“⁶⁴⁴ Bromová's Werk, so Pachmanová weiter, fehle es bestimmt nicht an „[...] Raum für provokative Diskussionen über feministische Erotik, die vor dem bipolaren Verständnis der Welt resigniert (männlich-weiblich, aktiv-passiv, physisch-emotional, etc.).“⁶⁴⁵ Kateřina Vincourová's Arbeit mit dem märchenhaften Titel *Bajajovi dračím okem* (Dem Bajaja durch das Drachenaugen) zeigte männliche und weibliche Geschlechtsorgane in verzierter Vergrößerung durch ein Glas Rotwein hindurch. In ihrem Artikel *Umělkyně poodhalují (svůj) svět milenců* (Künstlerinnen decken (ihre) Welt der Geliebten auf) beschrieb Tereza Bruthansová dieses Werk als: „[...] vollkommene Durchdringung beider Geschlechter, Liebe und Erotik.“⁶⁴⁶ Im Gegensatz zur unmittelbaren physischen Präsenz im Werk ihrer Kolleginnen spiegelte sich in Markéta Othová's Fotografien die Nähe in der blossen Sehnsucht nach dieser. Die Motive des Telefons und der Fahrkarten Prag-Paris dokumentierten ihre Liebesbeziehung als langes Warten. Während Bruthansová in der Gesamtheit der Ausstellung weder eine „[...] zusammenhängende konzeptuelle Arbeit noch die Bemühung, neue

⁶⁴³ Pachmanová 1996: „Prostřednictvím fotografie podnikly vystavující sondu do nejskrytějších koutů vlastního soukromí, aby tak v různých polohách obrátily naruby nejen akt zobrazení, ale i samotný pojem intimity.“

⁶⁴⁴ Ebd.: „Drobné barevné fotografie a fotomontáže rozestlaných postelí v téměř mystickém světle mizejících těl, hermafroditně se prolínajících aktů, transvestujícího partnera proměňujícího své pohlaví a masturbujícího před modře blikající televizní obrazovkou [...]“

⁶⁴⁵ Ebd.: „Projekt Veroniky Bromové jistě nepostrádal nedostatek prostoru k provokativním diskusím o feministické erotice, která rezignuje na bipolární chápání světa (mužské – ženské, aktivní – pasivní, fyzické – emocionální atd.).“

⁶⁴⁶ Bruthansová 1996: „[...] došlo k dokonalému prolnutí obou pohlaví, lásky a erotiky.“

Möglichkeiten im Kontrast zu erlebten Stereotypen genauer zu formulieren⁶⁴⁷ sieht, könnte die Ausstellung *Milenci* (Liebhaber) in Pachmanovás Ansicht durchaus zu einer offeneren Diskussion über die feministische Problematik beitragen, „[...] auf die bei uns sowohl Frauen wie Männer von oben herab schauen.“⁶⁴⁸

***Tělesný logos* (1998): Leiblicher Logos**

Im Zeichen der beiden Pole Körper und Geist stand zwei Jahre später die vieldiskutierte Ausstellung *Tělesný logos. 14 umělkyně z Německa*⁶⁴⁹ (Leiblicher Logos. 14 Künstlerinnen aus Deutschland). Im Rahmen des internationalen Symposiums *Diskurs Feminin*, das am 19. März 1998 im Goethe Institut in Prag durchgeführt wurde, stellten in der mährischen Stadt Brunn, wie der Titel verrät, vierzehn deutsche Künstlerinnen aus. Vergleiche mit der Ausstellung *Close Echoes. Veřejné tělo & umělý prostor*⁶⁵⁰ (Close Echoes. Öffentlicher Körper & künstlicher Raum), die kurz zuvor in Prag und in Krems tschechische Kunst sowie junge britische Künstler vorgestellt hatte, lagen auf der Hand. In Präzisierung des unbestimmten Titels *Close Echoes* mit *Öffentlicher Körper und künstlicher Raum* sensibilisierte die Prager Ausstellung das Publikum gegenüber dem unablässigen Balancieren „[...] auf der ambivalenten Grenze der Durchdringung dieser beiden Welten.“⁶⁵¹

In *Tělesný logos* (Leiblicher Logos) in Brunn ging es in erster Linie nicht um Körperlichkeit im Raum, sondern um die Positionierung der Kunst in der Spannung zwischen Körper und Geist. Das Konzept der Ausstellung sowie der philosophisch-theoretische Begleittext gehen auf die Kuratorin Gudrun Inboden zurück. Einleitende Zitate von Friedrich Nietzsche („Jetzt müssen wir wegen des allgemeinen Nutzens der Kunst dem Künstler selbst verzeihen, wenn er nicht in vorderster Reihe der Erleuchtung und fortschreitenden Maskulinisierung der Menschheit steht“)⁶⁵², Jean-Francois Lyotard („Frauen sind das Prinzip der Disfunktion“⁶⁵³ [...] aber Künstler sind

⁶⁴⁷ Ebd.: „[...] v případě českých umělkyně nejde o souvislou konceptuální práci ani o snahu jasněji formulovat nové možnosti v kontrastu vůči zažitým stereotypům.“

⁶⁴⁸ Pachmanová 1996: „[...] na niž se u nás dívají svrchu nejen muži, ale i ženy.“

⁶⁴⁹ Kat. Brno 1998

⁶⁵⁰ Kat. Praha 1998

⁶⁵¹ Bruthansová 1998/a: „Nezbývá nám než balancovat na ambivalentní hranici prolnutí těchto dvou světů.“

⁶⁵² Kat. Brno 1998, S. 4: „Teď musíme kvůli tomuto obecnému užitku umění prominout umělci samému, když nestojí v nejpřednější řadě osvícení a pokrokové maskulinizace lidstva.“

⁶⁵³ Ebd., S. 5: „Ženy jsou principem disfunkce.“

weiblichen Geschlechts“)⁶⁵⁴, Joseph Beuys („Die heroische Stellung in meinem Werk ist die Weiblichkeit“)⁶⁵⁵ und Marcel Duchamp („Mein Werk war ein Versuch zu zeigen, dass der Verstand weniger fruchtbar ist als wir glauben“)⁶⁵⁶ geben einen ersten Eindruck von der leitenden Idee der Ausstellung. Ihren Aufsatz selbst betitelt die Autorin mit *Leiblicher Logos. Kunst und Weiblichkeit: Paradigmen des postmodernen Denkens*.⁶⁵⁷ In den folgenden kunstphilosophischen Untersuchungen geht Inboden auf die vom modernistischen Denken geprägte Verbindung zwischen Frau und Körper ein und stellt sie der festen Einheit von Mann und Vernunft gegenüber. Das verfolgte Ziel besteht in der Darstellung der Parallele von der Emanzipation der Frau und der Emanzipation der Kunst. Die Autorin führt die Leserschaft von Freuds *Untergang des Ödipuskomplexes* (1942) aus, wonach sowohl Frau als auch Kunst „[...] das Schicksal ihrer Anatomie sind, nämlich des schwachen, weil sinnlichen Körpers und beide sind dazu verurteilt, dem Logos untergeordnet zu sein. Der Logos ist das westliche Mass aller Dinge.“⁶⁵⁸ Die Frau und die Kunst, so Inboden, „[...] beziehen sich passiv zum Logos als seine Mimesis.“⁶⁵⁹ Dabei zeige sich Logos vor allem in der Sprache. Analog dazu werde die Weiblichkeit in der westlichen Kultur mit sinnlicher Körperlichkeit verbunden und trage vor allem nicht-sprachliche, unbewusste und intuitive Vorzeichen: „Der prädiskursive, körperliche Logos ist ein femininer [...]“.⁶⁶⁰ Intuition und nicht in der Sprache fixierte Zeichen bilden aber keine Werte, die im Prinzip der männlichen Vernunft von Gewicht wären. Im patriarchalen System würden Unsicherheit und Ungenauigkeit negativ gewertet und deshalb dem weiblichen Prinzip zugeordnet. Eben in diesem Moment der Sprachlosigkeit findet Inboden aber die Stärke der weiblichen Kommunikation: „Gerade der Prozess der ständigen Veränderung [...] erzeugt Kategorien ausserhalb von Positivem und Negativem, ausserhalb der Identität und Nicht-Identität: Die Kategorie des Möglichen.“⁶⁶¹ Führt man die Überlegungen Inbodens zu Ende, so teilen Kunst und

⁶⁵⁴ Ebd., S. 4: „[...] Ale umělci jsou ženského rodu.“

⁶⁵⁵ Ebd., S. 5: „Heroický postoj v mém díle je ženství vůbec.“

⁶⁵⁶ Ebd., S. 6: „Mé dílo bylo pokusem ukázat, že je rozum méně plodný, než se domníváme.“

⁶⁵⁷ Inboden 1998, S. 7: „Tělesný logos. Umění a ženství: paradigmata postmoderního myšlení.“

⁶⁵⁸ Ebd., S. 9: „Zaprvé sdílí žena i umění „osud své anatomie“, totiž slabého, protože smyslového těla, a oba jsou odsouzeni být podřízené *logu*. Logos je v západním myšlení mírou všech věcí [...]“

⁶⁵⁹ Ebd., S. 10: „Žena a umění se – pasivně – vztahují k logu jako jeho mímésis.“

⁶⁶⁰ Inboden 1998, S. 16: „Prediskurzivní, tělesný logos je femininní, [...]“

⁶⁶¹ Ebd., S. 18: „Ale právě tento proces trvalé přeměny [...] vytváří kategorii mimo pozitivitu a negativitu, mimo identitu a non-identitu: kategorie možného.“

weibliche Sprache die Eigenart, dass ihre grösste Aussagekraft in Ebenen liegt, die für die Vernunft unfassbar sind. Die Autorin kommt zum Schluss, dass der *körperliche Logos* innerhalb der herrschenden männlichen Gesellschaft stumm ist. Die Unfähigkeit, in einen Diskurs zu treten, entledige ihn zwar aller Macht, gleichzeitig bedeute die Stummheit aber, machtlos staunen zu können. Provokativ schliesst sie mit der Frage: „Wollen wir uns von diesem Zauberquell emanzipieren?“⁶⁶²

Die Werke der Ausstellung *Tělesný logos* sollten „[...] das künstlerische Schaffen der emanzipierten Frau von heute“⁶⁶³ darstellen. Tereza Bruthansová bezieht sich in ihrem Artikel zur Ausstellung auf den von Inboden vorausgesetzten weiblichen Charakter der Kunst und bemerkt kritisch, dass die ausgestellten Arbeiten infolgedessen weiblichen Termini auszuweichen scheinen: „Sie lassen die feministische Kritik der automatisierten Verbindung zwischen Frau und Körper beiseite und beschäftigen sich mit Kunst aus der Sicht der Körperlichkeit und des weiblichen Prinzips.“⁶⁶⁴

Intermezzo: Durcheinander der Begriffe

Körper und Weiblichkeit in Zusammenhang brachte auch der Feminist Mirek Vodrážka. Der beschriebene Aufsatz *Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií* (Frauenkunst in der künstlerischen Sprache neuer Medien) erschien als gedruckte Version von Vodrážkas Beitrag zum *Diskurs Feminin*. Neben seinem Text wurde auch Martina Pachmanová's Rede unter dem Titel *Rozum, cit, ženy a současné umění*⁶⁶⁵ (Verstand, Gefühl, Frauen und Zeitgenössische Kunst) veröffentlicht. Die Autorin vertiefte sich darin in die Schichten, die in der Polarität logos/corpus frei werden und machte in Verbindung mit der Ausstellung *Leiblicher Logos* den philosophischen Kontext verständlich. Grundlegend war für Pachmanová die Frage, was die Auflösung der patriarchalen Ordnung durch die Theorien Foucaults für die aktuelle Frauenkunst bedeuten würde. Wichtig sei „[...] das Suchen der Beziehungen zwischen beiden Prinzipien und vor allem das Suchen der Systeme, die diese

⁶⁶² Ebd., S. 20: „Chceme se emancipovat od tohoto kouzelného pramene?“

⁶⁶³ Bruthansová 1998: „[...] představuje uměleckou tvorbu dnešní emancipované ženy.“

⁶⁶⁴ Ebd.: „Nechávají stranou feministickou kritiku zautomatizovaného spojování ženy a těla a zabývají se uměním z hlediska tělesnosti a feminního principu.“

⁶⁶⁵ Pachmanová 1998/a

dualistischen Prinzipien begründen.“⁶⁶⁶ Dabei sei die Neutralität des Individuums nicht die Lösung. Das Geschlecht von der Identität zu lösen, bedeute die biologische Determination vom historisch geprägten persönlichen Bewusstsein zu trennen: „Die Identität, sogar die sogenannte Genderidentität schliesst nämlich andere, verschiedene und gegensätzliche Identitäten nicht aus.“⁶⁶⁷

Die Texte waren Grund für einen öffentlich ausgetragenen Schlagabtausch zwischen den Kunstkritikern Martina Pachmanová und Robert Silverio. In Reaktion auf die beiden Reden bezog Silverio Stellung zum Begriff des Universalismus, auf den vor allem Vodrážka in Zusammenhang mit dem fehlenden Bekenntnis zum weiblichen Geschlecht eingegangen war. Silverio kritisierte in seinem Aufsatz *Ad Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií* den Vorwurf seines Kritikerkollegen an die Künstlerinnen, sie würden sich nicht mit Frauenkunst befassen. Frauen, die universal sein wollten, den weiblichen Körper aufzuzwingen, sei dogmatisch: „[...] da Körperlichkeit sich nicht nur in Geschlechtlichkeit auswirkt, sondern in allen ihren Funktionen, von denen die meisten universal sind.“⁶⁶⁸ Silverio bezog die Universalität des Körpers auf lebenserhaltende und primäre Körperfunktionen wie Nahrungsaufnahme, Ausscheidung und Beweglichkeit. Obwohl Vodrážka in seiner Rede den Universalismus ablehnte, kam Silverio zum Schluss, die von seinem Gegenüber proklamierte Körperlichkeit sei ihrem Wesen nach selber universell. In seiner Kritik an Vodrážkas Universalismus streift Silverio Pachmanovás Artikel nur am Rande. Nichtsdestotrotz war es die Kunsthistorikerin, die zur ihrer beiden Verteidigung in die Diskussion eintrat. Unter dem Titel *Zmatení pojmů: ženy, tělo a univerzalizmus*⁶⁶⁹ (Durcheinander der Begriffe: Frauen, Körper und Universalismus) setzte sie zum Gegenschlag an. Silverios Überlegung liege in einem falschen Verständnis des Begriffs Universalismus begründet: „Universalismus, wie ich ihn zumindest in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Philosophie verstehe (und ich setze voraus, auch M. Vodrážka) hat allerdings nichts gemein mit der Annäherung von weiblichen und männlichen Rollen in der Gesellschaft (und in der

⁶⁶⁶ Ebd.: „[...] že hledání vztahů mezi oběma principy je důležité a že zásadní je především hledat systémy, které tyto dualitní principy zakládají.“

⁶⁶⁷ Ebd.: „Identita, a dokonce i tzv. gendrová identita totiž neeliminují jiné, odlišné a protikladné.“

⁶⁶⁸ Silverio 1998: „[...] neboť tělesnost se neprojevuje pouze pohlavností, ale všemi svými funkcemi, z nichž většina je univerzální.“

⁶⁶⁹ Pachmanová 1998/b

Kunst).⁶⁷⁰ Spreche Silverio von einem universalen weiblichen Körper, dann schaffe er selbst das Dogma, das er eigentlich verhindern wollte.

5 žen, 5 otázek (2003): 5 Frauen, 5 Fragen

Die letzte zu erwähnende Ausstellung fand 2003 in kollektiver Zusammenarbeit der Künstlerinnen Petra Čiklová, Patricie Fexová, Lenka Klodová, Silvie Vondřejcová und Pavlína Morganová in der Galerie Jelení statt.⁶⁷¹ Im sicheren Wissen, dass die Absenz männlicher Kollegen die Ausstellung unabhängig vom eigentlichen Konzept zu einer Frauenausstellung machen würde, streikten die Autorinnen im traditionellen Werkprozess und stellten sich kurzerhand in die Position der Kuratorinnen. Sie luden sechs Männer aus der Prager Kunstszene ein, sich auf ein Experiment einzulassen. Jiří Surůvka, Vladimír Skrepl und Petr Motejzík, David Černý, Michal Pechouček und Jiří Ševčík lieferten das Material zur Ausstellung. Die Männer mussten den Künstlerinnen Frage und Antwort zum Thema Frauenkunst und Frauenausstellungen stehen. Ihr anfängliches Problem, „[...] ob es heute überhaupt noch Sinn macht, eine rein weibliche Ausstellung zu machen und wie diese aussehen sollte“⁶⁷² gaben die Frauen weiter und stellten ihren männlichen Gästen je fünf Fragen. Unter anderem wollten sie in Erfahrung bringen, wie eine gute Frauenausstellung aussehen sollte, oder ob es Sinn mache, die künstlerische Tätigkeit dem Familienleben unterzuordnen. Die Antworten fielen sehr unterschiedlich aus und liessen, ähnlich wie in der Ausstellung *Jako ženy* (Wie Frauen, 1993), typisch machoide Züge erkennen: „Es kommen in unserer Gesellschaft alltägliche Stereotypen und Vorurteile ans Licht, vor allem die Unlust, sich mit Frauenfragen zu beschäftigen.“⁶⁷³ Die eigentliche Ausstellung wurde, wie Morganová es treffend in Worte fasst, zum „[...] Dokument ihrer Entstehung.“⁶⁷⁴ Die Initiantinnen präsentierten die Resultate in akustischer Form als Hörspiel und jede der Künstlerinnen brachte einen privaten Stuhl mit in die Galerie, auf welchem sich der Rezipient in Ruhe die Aufnahmen

⁶⁷⁰ Ebd.: „Univerzalismus, alespoň jak ho v souladu se současnou filozofií chápu já (a předpokládám i M. Vodrážka), ovšem nemá nic společného se sblíčováním ženských a mužských společenských (a uměleckých) rolí.“

⁶⁷¹ Kat. Praha 2003

⁶⁷² Morganová 2003: „[...] náš hlavní problém byl, jestli má dnes vůbec smysl dělat ryze ženskou výstavu, a jak by měla vypadat.“

⁶⁷³ Morganová 2003: „Objevují se zde stereotypy a předsudky v naší společnosti běžné, apriorní nechuť se ženskými otázkami zabývat.“

⁶⁷⁴ Ebd.: „Samotná výstava se pak vlastně stala dokumentem svého vzniku.“

anhören konnte (Abb. 26).⁶⁷⁵ Der Katalog zu *5 žen, 5 otázek* erschien als CD, die Gespräche darauf bewegen sich in ihrer Länge zwischen 9 und 16 Minuten. Dass sie keine klaren Antworten beinhalten, ist laut Morganová nicht wichtig. Viel bedeutender als eindeutige Positionen zu manifestieren sei in Zusammenhang mit diesem Thema „[...] vorsichtig das Terrain auszutesten und seine heiklen Fragen zu berühren.“⁶⁷⁶

***Tento měsíc menstruuji* (2004): Diesen Monat habe ich meine Tage**

Auch in heutiger Zeit finden sich Beispiele von Ausstellungen, an denen einzig Frauen beteiligt waren, oder die aktuelle Fragestellungen zum Thema der Weiblichkeit konzeptuell verarbeiteten. Im neuen Jahrtausend waren es vor allem zwei Kunstereignisse, die in der Besonderheit ihrer Form Aufmerksamkeit auf sich zogen.

Zum einen veranstaltete das Büro für Gender Studies im Jahr 2004 die breit angelegte Ausstellung *Tento měsíc menstruuji*⁶⁷⁷ (Diesen Monat habe ich meine Tage). Sie fand in der Galerie Art Factory im Zentrum vom Prag statt und fand ihre Fortsetzung ein Jahr später in Brunn.⁶⁷⁸ Die Präsentation aktueller Kunst war Teil eines ganzen Diskussionsforums, das die Ausstellung als Aushang für verschiedene Veranstaltungen um das Büro für Gender Studies nutzte. Am hoch frequentierten Wenzelsplatz sorgte ein grossformatiges oranges Plakat mit dem Versprechen einer „kontroversen“ Ausstellung für Aufsehen und lockte auch Passanten in die Galerie, die nicht zum kleinen Kreis des typischen Kunstpublikums zählten. Die kommerziell ausgerichtete Galerie Art Factory präsentierte ein kaum überschaubares Subsummarium an Arbeiten zum Thema Menstruation. Die rund dreissig Künstlerinnen, darunter auch einige Künstler, sollten mit ihren Werken das Bewusstsein für die Gleichberechtigung von Frauen und Männern am Arbeitsplatz, für die Sensibilisierung der gesellschaftlichen Bedingungen von Randgruppen und für die allgemeinen Anliegen der Gender Studies schärfen. Neben vielseitiger Kritik an der schrillen Aufmachung der Ausstellung mit ihrem PR-trächtigen Slogan steigt Martina Pachmanová auf reflexiver Ebene in die Genderdiskussion ein und bedauert die ausschliessliche Weiblichkeit der Präsentation. Damit, dass sich die Ausstellung

⁶⁷⁵ Interview Klodová 2006

⁶⁷⁶ Morganová 2003: „[...] než manifestovat jednoznačné postoje je v souvislosti s tímto tématem mnohem důležitější opatrně ohledávat terén a dotýkat se jeho citlivých otázek.“

⁶⁷⁷ Kat. Praha 2004

⁶⁷⁸ Zemanova 2005: *Tento měsíc menstruuji*, Galerie U dobrého pastýře, Brno, 6.10. – 2.11.2005.

nur auf die weibliche Seite der Fruchtbarkeit bezog, habe man die kulturelle, historische, aber auch die psychologische Bedeutung der männlichen Hälfte links liegen gelassen. Auch die Beiträge der männlichen Teilnehmer hätten die Ausstellung nicht „[...] aus der monotonen Wiederholung des ikonografischen Dreiecks Damenbinde – Tampon – Blut gerissen.“⁶⁷⁹

20. Schlusswort Teil II: Das Ausloten der privaten Grenzen

Die Begriffe *Feminismus* und *Gender* gehören heute längst in jedes allgemeine Lexikon der westlichen Gesellschaft. In der Tschechoslowakei war das Wort *Feminismus* bis zur Samtenen Revolution 1989 mit anti-kapitalistischer Bedeutung behaftet. Das Phänomen selbst war den Bewohnern der Tschechoslowakei in den Jahren des sowjetischen Regimes fremd, von offizieller Seite her wurde es als krankhafte Ausgeburt des Unheil bringenden demokratischen Systems ausgelegt. Nach dem Sturz der kommunistischen Führung wurden die Länder des ehemaligen Ostblocks mit dem westlichen Feminismus konfrontiert. Im Allgemeinen schlug den Themen Feminismus und Gender eine Welle von Skepsis und Misstrauen entgegen. Die Einwohner der post-kommunistischen Staaten waren von ideologisch gefärbtem Gedankengut gerägt: „Ein [weiterer] Hauptgrund für die Vorbehalte gegenüber solch ideologischen Statements war ein allgemeines Misstrauen gegenüber allen linken Diskursen, die für Osteuropäerinnen sämtlich dem offiziellen Jargon ihres Regimes glichen.“⁶⁸⁰ Obwohl Gender keine ideologisch gefärbte Altlast mit sich bringt, bedeutete diese neue Kategorie für viele Einwohner der ehemaligen Tschechoslowakei immer noch unbekanntes Terrain. Auch da war man skeptisch und im Bereich der Kultur verhielt es sich nicht anders. Tschechische Enzyklopädien und Wörterbücher haben die Begriffe mittlerweile in ihren Grundwortschatz aufgenommen. Feminismus und Gender sind so zwar Teil des offiziellen Sprachgebrauchs, im aktiven Wortschatz der Allgemeinheit haben sich die Begriffe jedoch noch nicht etabliert. Die Zeit, in der sie in ihrem Inhalt als Horizont erweiternde Bereicherung aufgefasst würden, liegt nach jetziger Lage zu beurteilen noch in weiter Ferne. Der Begriff Feminismus ist bis heute seine negative

⁶⁷⁹ Pachmanová 2004/a: „[...] ale ani jejich práce nevytrhávaly výstavu z monotonního opakování ikonografického trojúhelníku vložka – tampon – krev.“

⁶⁸⁰ Piotrowski 2009, S. 88

Konnotation nicht losgeworden, die assoziierten Inhalte gehen in die Richtungen von extremen feministischen Kämpferinnen und männerfeindlichen Frauenrechtlerinnen. Mit Scheu und Unsicherheit ist die Verwendung des Genderbegriffs verbunden. Zwar besteht durchaus ein wissenschaftliches Beschäftigungsfeld, das sich mit geschlechterspezifischen Fragen auseinandersetzt. Bis Ende der 1990er Jahre wurde aber selbst im Forschungsbereich nicht immer zwischen den Bedeutungsebenen von Feminismus, Frau und Gender differenziert. In Historiografie und Frauengeschichte jonglierte man mit dem Begriff Gender und enthielt sich sicherheitshalber einer verbindlichen Definition. Bis heute hat Gender die Vagheit seiner Bestimmung nicht überwunden. Zwar fallen die Reaktionen gegenüber seinem Inhalt wertend neutral aus. Aus Angst vor unkorrektem Gebrauch lässt man aber von einer aktiven Verwendung lieber ab. Anders verhält es sich mit dem Begriff des Feminismus, dessen Bedeutung alle zu kennen glauben, ahnungslos der Tatsache gegenüber, dass es deren viele gibt. Die sozialistische Dogmatik zeigt nach 40-jähriger geistiger Kontrolle noch immer seine Wirkung. Der Begriff des Feminismus hat sich von den eingetrichterten Vorurteilen dieser Zeit noch nicht reingewaschen. In der Tschechischen Republik trägt Feminismus die Markierung eines westlichen Imports, dessen Unterstützung Mann wie Frau nie bedurften und die sie auch heute nicht brauchen. Trotz jahrzehntelangen Ertragens der stalinistischen Doktrin herrscht die gängige Meinung, im früheren politischen System des Kommunismus habe eine Gleichstellung der Geschlechter bestanden mit vollkommener Emanzipation der Frau.

Der sozialistische Staat regelte sowohl die Stellung der Frau wie die des Mannes innerhalb des öffentlichen und privaten Lebens in gleichem Mass. Diese Übernahme des ‚Sorgerechts‘ über die Bevölkerung entledigte sie zwar der aufwändigen Organisation des Alltags, gleichzeitig aber auch ihrer individuellen Lebensgestaltung. Von der daraus folgenden Unfreiheit waren Frauen und Männer in derselben Weise betroffen. Das machte sie zu gleichwertigen Partnern im täglichen Kampf gegen die allgegenwärtige Kontrolle. Das kommunistische System, von den meisten als gemeinsamer Feind angesehen, war für das Verhältnis zwischen Mann und Frau bestimmend und verband demzufolge die Geschlechter. Die Frau war Teil des sozialistischen Produktionsprozesses und an Maschine und Schreibtisch zur selben Leistung verpflichtet wie ihr männliches Gegenüber. Dazu kümmerte sie sich um den Nachwuchs und sorgte als Mutter und Hausfrau für die Familie. Trotz sozialer und

materieller Unterstützung durch den Staat hatte die Frau mit einer Doppelbelastung zu kämpfen, deren Rechtfertigung von niemandem in Frage gestellt wurde. Mit dem Einstieg in die Demokratie und die kapitalistische Marktwirtschaft mussten sich Frauen und Männer in den westlichen Karriereplan fügen und wurden nach ihrer individuellen Leistung gemessen. Die sozialen Einrichtungen der kommunistischen Gesellschaft fielen weg, zum härteren Kampf in der Arbeitswelt blieb die Organisation und Umsorgung der Familie als natürliche Gegebenheit an der Frau hängen. Die meisten Frauen fügten sich stillschweigend in diese erhöhte Doppelbelastung, ohne von ihren Männern Unterstützung zu fordern. Die zweifache Beanspruchung in der Rolle als Hausfrau und Arbeiterin hatte schon in der sozialistischen Gesellschaft bestanden. Mit höheren Anforderungen von Seiten der Arbeitgeber und gleich bleibender Erwartungshaltung seitens der Familie blieb die Emanzipation der Geschlechter auch im neuen System der Demokratie nur ein Wunschbild. Wie in der vorliegenden Untersuchung ersichtlich wird, dauerte es auch einige Zeit, bis sich Künstler an Gender Themen heranwagten: „Politik, auch Gender-Geschlechter- und Körperpolitik, wurde hier lange als Antithese zur Kunst gesehen.“⁶⁸¹

Die Staatspolitik agierte in dieser Angelegenheit noch träger als die Kunst: „Die PolitikerInnen, auch die aufgeschlossenen und kritischen, bleiben ‚weit hinter‘ den KünstlerInnen zurück.“⁶⁸² Laut Piotr Piotrowski waren es trotz allem Erstere, die die neue politische, ideologische und intellektuelle Landschaft in den ex-sowjetischen Staaten bestimmten: „Die PolitikerInnen würden nicht nur die Hauptverantwortung an der Gleichgültigkeit der Gesellschaft tragen, was das Problem von Frauenförderung und Geschlechtergleichstellung betrifft, sondern auch an der diskriminierenden Politik am Arbeitsmarkt sowie der sozialen Unterdrückung von Frauen und Minderheiten sexueller Ausrichtung.“⁶⁸³

Der Frauenanteil unter den Politikern ist gering. Er geht weder aus einem politischen Selbstverständnis der tschechischen Frau hervor, noch steht hinter den Politikerinnen eine vielleicht kleine, aber starke Gruppe von Aktivistinnen. Der Blick der politisch aktiven Frauen ist keineswegs offener für die Anliegen des eigenen Geschlechts. Einige wenige Politikerinnen sind in den Sitzungssälen zwar präsent, doch bleibt das weibliche Geschlecht aus der Politik ausgeschlossen. Die

⁶⁸¹ Pachmanová 2009, S. 97

⁶⁸² Piotrowski 2009, S. 88

⁶⁸³ Ebd.

patriarchalische Vorstellung einer einheitlich (männlichen) Denkweise nährt das Phänomen eines ‚falschen Universalismus‘. Die Situation der vermeintlichen Gleichstellung der Geschlechter gesteht der Frau nicht dieselben Rechte für eigene Ansichten und Vorstellungen ein, sondern verlangt von ihr, die männlichen Prinzipien anzunehmen und zu verinnerlichen. Nur so, als ‚Mannsweiber‘ wird ihnen eine Position als Entscheidungsträger gewährt. Die Anzahl Frauen in der Politik führt zu zum Trugbild einer Balance der Geschlechter.

Die turbulente Zeit nach der Revolution sorgte für frischen Wind in allen Bereichen der Gesellschaft, die Euphorie einer neuen Ära mobilisierte die Kräfte der tschechischen Bevölkerung. Bemühungen der Frauen um einen eigenständigen und gleichwertigen Status im Privaten und Öffentlichen waren durchaus vorhanden. Doch mit der Auflösung des alten Systems waren die neuen Probleme weder gleich zu erkennen, noch kristallisierten sich konkrete Lösungen heraus. Die vielen Wege der Demokratie mussten erst erforscht werden.

Für den sanfteren Umgang der Bevölkerung mit dem Genderbegriff scheint dessen mediale Verbreitung mit verantwortlich zu sein. Trotzdem mangelt es an grundlegender Kenntnis der Materie. Beim Begriff Feminismus hat die Aufklärung über die Medien gar nicht erst eingesetzt. Noch immer herrscht die Meinung, in feministischen Anliegen manifestiere sich die Degeneration der modernen (kapitalistischen) Gesellschaft. Genderthematiken wie Homosexualität werde von den Massenmedien als provokatives Moment für eigene Zwecke eingesetzt und als verlässlicher Publikumsmagnet der Öffentlichkeit präsentiert. Angesichts der grossen Präsenz der Thematik innerhalb der Populärkultur scheint zumindest Homosexualität von früheren Vorurteilen befreit zu sein. Doch wie Věra Sokolová in *Don't Get Pricked*⁶⁸⁴ schreibt, trügt der Schein: von einem grossen Teil der tschechischen Bevölkerung wird jede andere als die heterosexuelle Orientierung als ‚abnormal‘ im Sinne eines biologischen Defekts angesehen. Obwohl der Genderbegriff nicht auf dieselbe Abneigung stösst, kann von einer qualitativen Diskussion (mit Ursprung in den postfeministischen Dekonstruktionstheorien Judith Butlers und Luce Irigarays)⁶⁸⁵ nicht die Rede sein. Vor allem in den ländlichen Gebieten der Republik erinnert die Informationslage bezüglich Gender an sozialistische Zustände.

⁶⁸⁴ Sokolová 2004

⁶⁸⁵ Butler 1991 / 1995; Luce Irigaray: *Zur Geschlechterdifferenz. Interviews und Vorträge*, Wien: Wiener Frauenverlag, 1987.

Dabei sah die Situation Anfangs der 1990er Jahre vielversprechend aus. Westliche Non-Profit Organisationen sandten feministische Aktivistinnen in die osteuropäische Region, um Hilfestellung in Genderfragen zu leisten und Dialoge zu initiieren. Nach ersten Begegnungen kristallisierten sich auch erste Schwierigkeiten heraus. Die Westlerinnen gingen von Konzepten aus, die auf langjähriger westlicher Erfahrung in geschlechtsspezifischen Belangen basierten, während ihre Gesprächspartnerinnen im Osten keinen klaren Begriff von Feminismus, geschweige denn von Gender hatten: „Manche feministischen Autorinnen haben etablierte Strategien aus dem Westen übernommen und im Osten angewendet. Andere haben erkannt, dass die direkte Übertragung von einem sozio-kulturellen Milieu auf ein anderes an Grenzen stösst.“⁶⁸⁶ Wie Martina Pachmanová bemerkt, existieren verschiedene Ausrichtungen von Gender. Kollektive Erzählungen und Sprachen müssen auf lokaler wie auch internationaler Ebene gebrochen werden. Wie im ersten Teil der vorliegenden Arbeit aufgezeigt, verfügte man in West und Ost in den 1990er Jahren über ein anderes Vokabular. Werke von osteuropäischen Kunstschaaffenden wurden vielfach als Imitate von Westkunst abgetan. Hinzu kam, dass die westlichen Frauenaktivistinnen und Kritikerinnen diesmal ihrerseits von einem universal anwendbaren Feminismus ausgingen, anstatt zu beachten, „[...] dass es viele Feminismen sind, modifiziert durch lokale Erfahrungen.“⁶⁸⁷ Im Hinblick auf die westliche Sicht der Dinge fordert Pachmanová die Theoretikerinnen aus dem Westen auf, die Tragfähigkeit ihres privilegierten ‚westlich zentrierten‘ Feminismus und ihr verzerrtes Bild der osteuropäischen Frauen aus dem Kalten Krieg zu überprüfen.⁶⁸⁸ Doch auch die Frauen aus dem Osten tragen zu einem funktionierenden Austausch zwischen den Seiten bei. Laut Kunsthistorikerin Martina Pachmanová ist ein klares Statement gefragt: „Der Osten muss entweder lernen, in globalem Zusammenhang für sich selbst zu sprechen, die Rolle der verspäteten gelehrigen Schwester abzulegen, oder Kunst als geschlechtsneutrales, universelles, fast göttliches Tun beibehalten.“

Wertvolle Aufklärungsarbeit betreibt die im Jahr 1996 gegründete Stiftung für Gender Studies. Laut der Leiterin des Büros für Gender Studies, Alena Králíková, finde man sich nicht nur im Gespräch mit regionalen Politikern in klassisch männerdominierten

⁶⁸⁶ Pachmanová 2009, S. 98

⁶⁸⁷ Štefková 2004, S. 63

⁶⁸⁸ Pachmanová 2009, S. 98

Situationen wieder, sondern auch auf höchster politischer Ebene. Das Thema der Emanzipation werde in offener Gleichgültigkeit ignoriert, vor allem in der politisch rechts orientierten Flanke. Die Anliegen der Frauen als solche greift aber keine der Parteien auf, sie sind immer nur Teil einer allgemeinen Sozial- und Familienpolitik. Auch hier, so Králíková, müsse noch ein grosser Schritt getan werden. Vorerst finden die vornehmlich weiblichen Aktivistinnen des Büros für Gender Studies eher auf internationaler Ebene Unterstützung. Im Rahmen der EU ist die tschechische Republik verpflichtet, gewisse Richtlinien im Genderbereich zu erfüllen und zumindest finanziell Engagement zu zeigen. Vorträge und Projekte des Büros für Gender Studies bringen der Bevölkerung die geschlechterspezifischen Anliegen auch im wirtschaftlichen Bereich näher. Wie in der Politik, so kommt zwar auch hier die Motivation mehrheitlich von Aussen. Es sind vornehmlich ausländische Firmen, deren Statuten die Gleichstellung der Geschlechter beinhalten und die von ihren tschechischen Mitarbeitern genderpolitisch korrektes Verhalten fordern. Der Kampf gegen das Schubladisieren von Feminismus und Gender als Zivilisationskrankheiten und Gefahren schreitet auch hier aber nur sehr mühsam voran. In der breiten Öffentlichkeit stossen feministische Anliegen fast ausnahmslos auf vehemente Ablehnung oder werden zumindest subtil zurückgewiesen.

Die Bibliothek für Gender Studies, deren Anfänge 1991 in der Privatwohnung von Jiřina Šiklová gründen, haben den öffentlichen Zugang zu Information und neusten Publikationen aus allen Bereichen von Gender vereinfacht und überhaupt erst ermöglicht. Die einzige tschechische Kunsthistorikerin, die sich schon seit den 1990er Jahren mit Feminismus und Gender in der zeitgenössischen visuellen Kultur befasst, ist Martina Pachmanová. Bereits ihr erstes Stipendium nach New York brachte das 2001 erschienene Werk *Věrnost v pohybu. Hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě*⁶⁸⁹ (Treue in Bewegung. Gespräche von Feminismus, Geschichte und Visualität) hervor. Die darin enthaltenen Interviews führender, auf visuelle Kultur spezialisierter, amerikanischer Feministinnen begründeten den Anfang ihres Erfolgs und bilden bis heute eine wichtige Quelle der tschechischen Kunstkritik und Genderdiskussion. Pachmanová's zweite Sammlung von Schriften, *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*⁶⁹⁰ (Die

⁶⁸⁹ Pachmanová 2001

⁶⁹⁰ Pachmanová 2002

unsichtbare Frau. Eine Anthologie des zeitgenössischen amerikanischen Denkens), wurde bereits 2002 herausgegeben, nur ein Jahr nach ihrem Erstlingswerk. In der zweiten Publikation übersetzte Martina Pachmanová verschiedenste feministische Grundlagentexte in die tschechische Sprache.

Die beiden Werke beinhalten Texte, deren methodische Ansätze zum wesentlichen Werkzeug in der Genderdebatte gehören und in der postmodernen Sicht auf Bildende Kunst nicht mehr wegzudenken sind. Zusammen mit ihrer neuesten Publikation, in der sie die tschechische Moderne unter dem Genderaspekt betrachtet, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*⁶⁹¹ (Das unbekannte Gelände der tschechischen modernen Kunst: Unter der Lupe von Gender), bilden die Werke eine Verknüpfung von tschechischer Kultur und westlichem Gedankengut. Ohne fertige Anleitungen zu präsentieren macht Pachmanová die Dringlichkeit deutlich, die nordamerikanischen Aussagen in tschechischen Kontext zu stellen. Dank ihrer regelmässigen Beiträgen und der vielgestaltigen medialen Präsenz hält sie die tschechische Kunstszene auf dem neusten Stand von Gender. Zudem ist Pachmanová als Kuratorin aktiv um kulturelle Plattformen besorgt, die sich Genderfragen widmen. Im Jahr 2008 hat sie die Internetseite *Ženy, gender & moderní umění* (Frauen, Gender & moderne Kunst)⁶⁹² ins Leben gerufen, die mit den Bereichen ‚Künstlerinnen‘, ‚Kunstkritik‘, ‚Kunstausbildungen‘, ‚Genderdiskurs‘, ‚Populärkultur‘ und ‚Das unbekannte Gelände der tschechischen modernen Kunst‘ ein breites Spektrum an Schnittstellen von Kunst und Gender abdeckt. Ausserdem publiziert Sie regelmässig in gedruckten Medien sowie online, unter anderem in *Art Margins. Contemporary Central And East European Visual Culture*.⁶⁹³ Martina Pachmanová hat sich lange als Einzige um die Durchsetzung eines Genderdiskurses in der tschechischen Kunstkritik bemüht. Seit einigen Jahren hat sie in Zuzana Štefková Verstärkung gefunden. In regelmässigen Kritiken untersucht die Kunsthistorikerin und Kuratorin aktuelle Ausstellungen und Werke in Bezug auf Gender. Zudem organisiert sie sowohl als Gründungsmitglied des Kritiker- und Kuratorenkreises c2c als auch in Eigenregie regelmässig Ausstellungen.⁶⁹⁴

⁶⁹¹ Pachmanová 2004

⁶⁹² <http://www.zenyvumeni.cz>, (15.5.2011)

⁶⁹³ <http://www.artmargins.com>, (15.5.2011)

⁶⁹⁴ Ausstellung: *Je Désire*. Praha 2005, Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze (VŠUP), 6. - 27. 9. 2005; Regelmässige Ausstellungen in der Galerie c2c (Za Strahovem 19, Praha 6, www.c2c.cz).

Martina Pachmanová bemüht sich in ihren Arbeiten um eine Erweiterung der Kunstgeschichte unter dem Aspekt von Gender und feministischer Theorie. Auf der Suche nach weiteren wissenschaftlichen Publikationen tschechischer Urheberschaft stösst man auf diesem Gebiet schnell an Grenzen. Nach der ernüchternden Erkenntnis, dass die Genderthematik das soziale und politische Aktionsfeld der tschechischen Gesellschaft nur in geringstem Masse mitbestimmt, erstaunt eine ähnliche Sachlage im wissenschaftlichen Forschungsgebiet aber kaum. Die Spur nach der Auseinandersetzung mit Gender führt erst auf universitärer Stufe weiter. Als wichtige Informationsquelle der Bereiche Gender Studies und feministischer Theorien erweist sich die *Datenbank Studentischer Arbeiten*⁶⁹⁵ des Büros für Gender Studies. Bestehende Abschlussarbeiten von Studierenden diverser Institute und Universitäten der Tschechischen Republik sowie der Slowakei lassen ein Interesse der jungen Generation an der Materie erkennen und machen Hoffnung auf eine Entwicklung in der tschechischen Genderforschung.

In der Verknüpfung von tschechischer Kunst und westlichen Gendertendenzen tritt Zuzana Štefková in die Fussstapfen Pachmanovás. Zum Ausgangspunkt ihrer Promotionsarbeit *Genderové aspekty tělesnosti v současném českém umění* (Genderaspekte der Körperlichkeit in der tschechischen Zeitgenössischen Kunst)⁶⁹⁶, hat sich die junge Kunsthistorikerin auf die Suche nach Körperlichkeit gemacht. Die Frage nach dem biologisch determinierten Geschlecht weicht einer die Geschlechter übergreifenden Untersuchung der Körperlichkeit im Kunstwerk.⁶⁹⁷

Ihre Diplomarbeit widmete Štefková der zeitgenössischen tschechischen Frauenkunst.⁶⁹⁸ Als literarische Quellen benutzte sie Martina Pachmanovás erste zwei Buchbände, versuchte aber, die amerikanischen Theorien auf tschechische Kunsttendenzen der letzten zwei Jahrzehnte zu übertragen. Im Hauptteil der Arbeit widmet sie sich verschiedenen thematischen Motiven der zeitgenössischen Bildenden Kunst, die in Prinzip und ästhetischer Wirkung in ihrem Wesen als weiblich empfunden werden. Vom einzelnen Werk ausgehend tauchen dieselben Künstlerinnen an verschiedenen Stellen auf. Es zeigen sich viele Möglichkeiten an

⁶⁹⁵ feminismus.cz 2006: Seit 1999 sammelt das Büro für Gender Studies zusammen mit *feminismus.cz* universitäre Abschlussarbeiten als wichtigen Baustein der Gender Studies in der Tschechischen Republik. Systematisch erfasst sind Arbeiten von 2000 bis 2002.

⁶⁹⁶ Štefková 2010

⁶⁹⁷ Interview Štefková 2006

⁶⁹⁸ Štefková 2002

Vergleichen, ein buntes Panoptikum von Kunstwerken, das in seiner Vielfältigkeit mangels Koordination jedoch verwirrt und kaum zu überschauen ist. Die Überlegungen führen von einem Kunstwerk zum nächsten, ohne dass ein klares Vorgehen definiert würde und ohne in der Untersuchung in die Tiefe zu gehen. Zuzana Štefková beginnt ihre Arbeit mit der Aussage Zorka Ságlovás von 1993, *Žádné ženské umění neexistuje* (Es gibt keine Frauenkunst) und schliesst sich am Ende der Untersuchung der Künstlerin in der widersprüchlichen Behauptung an, es gebe zwar keine Frauenkunst per se, aber weibliche Kunst und Ästhetik seien als solche erkennbar.

Das Zitat *Žádné ženské umění neexistuje* (Es gibt keine Frauenkunst) steht für den Beginn einer noch immer aktuellen Diskussion in der tschechischen Kunst. In ihrer Umfrage in der Kunstzeitschrift *Výtvarné umění* 3/1993⁶⁹⁹ liess die Kunsthistorikerin Věra Jirousová zehn Künstlerinnen ihre Vorstellung von Frauenkunst erklären mit dem Zweck, über die Antworten zu einem besseren Verständnis der Kunst von Frauen zu gelangen. Sollen Kunstschaaffende ihre eigenen Werke unter dem Aspekt *ženský umění* einschätzen, bedarf es aber einer genauen Definition des Begriffs. In den meisten Fällen gehen die Betreffenden von einer bereits gefestigten Meinung zum Wesen von Frauenkunst aus, deren Bedeutung aus der jeweiligen Aussage hervorgeht. *Ženský umění* bietet einerseits ein breites thematisches Feld, birgt andererseits aber die akute Gefahr eines unpräzisen Gegenstandes. Die Frauen unterschiedlicher Generation wurden mit denselben sieben Fragen konfrontiert, die alle auf ihre Position als Frau in der Kunst abzielten. Die Autorin wollte wissen, ob die Weiblichkeit der Kunstschaaffenden zur Diskussion ihrer Produktion herbeigezogen werden kann. Die Aussage der einzelnen Künstlerin sollte im Kontext mit den anderen Befragten eine kollektive Interpretation von Frauenkunst zulassen. Die Autorin hat zum Ziel, die aktuellen Werke der Künstlerinnen besser und über einen gemeinsamen Zugang zu verstehen. Der Schlüssel zur Kunst der Frau liege laut Jirousová in der gemeinsamen Erfahrung einer von Männern bestimmten Gesellschaft. Die Interviews basieren auf zwei zeitlichen Erlebensebenen. Einerseits positionieren sich die Künstlerinnen selbst in der vertrauten Umgebung der Kunstszene. Sie beurteilen ihren Status in ihr unter dem Aspekt ihres biologischen Geschlechts. Zweitens berichten sie von Erfahrungen aus der Kindheit. Diese Fragen

⁶⁹⁹ Jirousová 1993

führen in eine Zeit zurück, in der die Geschlechterrollen nicht aktiv reflektiert wurden, sondern das Rollenschema der Elterngeneration spiegeln.

Věra Jirousová sucht den Zugang zum Werk der Künstlerinnen über deren anerzogene sowie gelebte Rolle als Frau in der Gesellschaft. Sie rechnet mit der immanenten Präsenz von materialisierter Gendererfahrung im Werk jeder Künstlerin. In ihrem Vorgehen wird der eigene Standpunkt der Autorin zum Thema Frauenkunst deutlich: die Existenz einer geschlechtsspezifischen Kunstproduktion ist für sie selbst unbestritten.

Die Antworten der Künstlerinnen zeigen klaren Unwillen, sich näher mit der Frage zu befassen. Frauenkunst wird im häufigsten Fall direkt negiert und von sich gewiesen. Verbreitet ist auch ein Desinteresse gegenüber Theorien, die Kunstwerke in geschlechterspezifischen Bezug setzen. Verstehen die Künstlerinnen die Frage nicht im wertenden Sinn, dann beschreiben sie ihre Vorstellung von typischer Frauenkunst im traditionell modernistischen Schema der hohen und niederen Kunstgattungen als häusliche oder textile Arbeit. Fast identisch fallen die Reaktionen der Künstlerinnen zum Thema Körperlichkeit aus. Ausser Adriana Šimotová wollen die Befragten weder Spuren von Körper im fertigen Werk noch den Körper selbst als wichtiges Medium im Werkprozess sehen.

In der Befragung wird deutlich, wie sehr die Kunstschaffenden selbst nach dem Jahr 1989 einem modernistischen Universalismus verpflichtet waren. Aus diesem Blickpunkt wurde jegliches Ausscheren aus dem Kanon der ‚absoluten‘ Kunst als Schwäche interpretiert. Feministische Züge in den Werken dieser Künstlergenerationen können daher höchstens als ‚latent feministisch‘ benannt werden: „Dennoch und trotz der erwähnten vereinzelt Durchbrüchen zu einer Genderpolitik bleibt das Hauptthema des autoritären ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts nach den liberalen postsowjetischen 1990er-Jahren das Wiederaufleben des Universalismus, der oft als neuer Imperialismus und als Kritik der Diversifizierungsstrategien zugunsten des monolithischen Ganzen einer ‚grossen Idee‘ verstanden wird. (...) Innerhalb dieser Strömung reagiert man auf Genderthemen in der Kunst gereizt. Letztere erscheint als Kunst von VerliererInnen für VerliererInnen.“⁷⁰⁰

⁷⁰⁰ Pejič 2009, S. 34

Die Körperlichkeit in der Kunst kommt einige Jahre später, 1997/98 in Zusammenhang mit der tschechischen Fotografie erneut ins Spiel. Im Rahmen des Biennale Festivals Foto Praha-Kolín führt Martina Pachmanová das Publikum mit ihrem Transgender Konzept in die verborgenen Winkel der menschlichen, körperlichen und geistigen Sehnsüchte. Das Geschlechterverhältnis der Ausstellenden in *Tělo a fotografie/Body and Photography*⁷⁰¹ (1998) ist zwar ausgewogen, kann aber hinsichtlich der professionellen Spezialisierung und den persönlichen Anliegen der Kuratorin nicht als stellvertretend für die fotografische Szene Mitte der 1990er Jahre stehen.

Zum Gleichgewicht, oder eher zum Ungleichgewicht zwischen männlichen und weiblichen Fotografen macht sich Robert Silverio in seinem 1997 erschienenen Beitrag *Ženy za objektivem*⁷⁰² (Frauen hinter dem Objektiv) Gedanken. Silverios Fragestellungen zur Frau im Medium der Fotografie reihen seinen Artikel ins Interessegebiet der vorliegenden Arbeit ein. Silverio streift interessante Punkte, seine Überlegungen dienen jedoch eher als Anregung zur genaueren Analyse, als dass sie eine vertiefte Untersuchung darstellen würden. Ausgehend von sinnlicher Erfahrung, Erotik und Sexualität schreibt der Autor das Motiv der Körperlichkeit unter traditionellem Denkmuster der spezifisch weiblichen Fotografie zu. Seinen Kategorisierungen folgend kommt er zu einem ganz anderen Schluss als Martina Pachmanová ein Jahr später in der Ausstellung *Tělo a fotografie/Body and Photography*. Die Kuratorin hatte in ihrem Konzept das Medium der Fotografie mit der Thematik der Körperlichkeit verbunden, um den fließenden Horizont der Geschlechter und den Wunsch nach Entgrenzung zu zeigen, der im aktuellen Werk sowohl von Männern als auch von Frauen enthalten ist.

Robert Silverio stellt zu Beginn seines Aufsatzes *Ženy za objektivem* (Frauen hinter dem Objektiv) die Behauptung auf, es gebe keine feministische tschechische Kunst und bringt seine These mit der Hoffnung zu Ende, das möge auch so bleiben. Pachmanová spricht zwar nicht von feministischen Ansätzen, auf Gender basierende Kunst ist ihrer Meinung nach aber durchaus vorhanden. Das Problem sieht sie auf Seiten der Kritik, die der Thematik geflissentlich ausweiche. Für das Publikum bleibe sie in der Folge unsichtbar und inexistent. Pachmanová stellt aber nicht die Frage

⁷⁰¹ Kat. Praha/Kolín 1998

⁷⁰² Silverio 1997

nach der Ursache des Schweigens. Ob die Kritik das Thema Gender mangels fehlender Aufklärung nicht erkennt oder die Debatte aus überzeugtem Desinteresse ignoriert, bleibt ungeklärt. Aus dem allgemeinen Umgang mit Feminismus und Gender in der tschechischen Gesellschaft kann man auf Ersteres schliessen.

Weitere Anhaltspunkte, wie sich die Haltung der Kunstschaffenden gegenüber dem Thema Gender ausnimmt, liefert eine Diskussion im Jahr 1994 mit den Beteiligten Andrée Cooke, Milena Dopitová, Kateřina Vincourová, Pavel Humhal, Jiří Kovanda, Petr Písařík und Radek Váňa.⁷⁰³ Die Künstler reden freiweg zum Thema Feminismus über ihre Vorstellungen, Vorurteile und Erfahrungen. Die Sprunghaftigkeit der Beiträge verweist auf eine hitzige Diskussion, erschwert jedoch das Nachvollziehen der gedanklichen Gesprächsentwicklung.

Die Kunstschaffenden bestätigen Martina Pachmanovás Unzufriedenheit mit der Kunstkritik. Der scharfe Ton derselben sei für den schlechten Ruf des Feminismus verantwortlich. Diese Schuldzuweisung scheint nur teilweise berechtigt. Dass sich die Motivation der Kunstschaffenden an den Richtlinien der Kritiker orientieren würde, scheint wenig glaubwürdig. Die Möglichkeit, einen feministischen Diskurs auf tschechischer Seite zu Stande zu bringen, liegt genauso in der Hand der Künstler und Künstlerinnen wie der Theoretiker. Gerade mit Blick auf das Fehlen feministisch geprägter Kunst scheint es erstaunlich, wie unerbittlich die Beteiligten auf ihren Standpunkten beharren. Pachmanovás Aussage, es gäbe auf tschechischem Boden zwar keine Kritik, die Gender zum Gegenstand hat, jedoch durchaus Tendenzen zu Genderkunst, bestätigt sich hingegen nur teilweise. Wohl fand die vorliegende Diskussion drei Jahre vor Pachmanovás Feststellung statt, doch hatte sich die Situation in der Zeit dazwischen nicht wesentlich verändert. Keiner der Gesprächsteilnehmer betrachtet seine eigene Arbeit im Kontext von Gender. Zusätzlich stützen sich alle Anwesenden ausser Cooke und Dopitová auf genau die tschechischen Informationsquellen, die sie in diesem Zusammenhang der Einseitigkeit beschuldigen.

Den Kreis der Anwesenden bilden namhafte Vertreter der Prager Künstlerszene. Angesichts derer Überschaubarkeit kann man die Zusammensetzung der Runde als stellvertretend für das gesamte künstlerische Umfeld anerkennen. Ausser Andrée Cooke sind alle Kunstschaffenden in der Tschechischen Republik geboren und

⁷⁰³ Váňa 1994

aufgewachsen. Sie repräsentieren die letzte Generation, deren künstlerische Anfänge im alten System des Sozialismus wurzeln. Dabei waren sie im Jahr 1989 alt genug, den politisch-sozialen Wandel bewusst mitzuerleben und die antretenden Veränderungen als solche wahrzunehmen. Das vorliegende Beispiel zeigt, dass man nach der Samtenen Revolution die ganze Menge an neuen Ideen nicht nur dankbar und in ihrer Ganzheit übernommen hat.

Kurzinterviews aus dem Jahr 1997 geben weiter Aufschluss über die mögliche Entwicklung des Interesses an Gender. In der *Revue Labyrinth* 1-2/1997⁷⁰⁴ liefern tschechische und ausländische Künstlerinnen Auskunft über ihre Ansichten zu Feminismus und Frauenkunst.

Die westlichen Stimmen bekennen sich zu einem natürlichen Unterschied zwischen den Geschlechtern, ohne diese an biologischen Merkmalen festzulegen. In den Antworten der Tschechinnen ist eine Hemmung zu spüren, was das Bekenntnis zu feministischen Überlegungen angeht. Veronika Bromová ist als einzige zwar von einer Weiblichkeit im Werk von Frauen überzeugt, sieht diese aber rein körperlich motiviert.

Die Stimmung im Jahr 1997 unterscheidet sich nicht beträchtlich von der 1993 geführten Diskussion, die Sachlage scheint keine grosse Wandlung erfahren zu haben. Für die Zukunft stellt sich die Frage, ob mehr Zeit für eine Veränderung nötig wäre, oder ob die verhärteten Meinungen im tschechischen Umfeld womöglich gar keinen Boden für einen Diskurs bieten.

Sucht man die Antwort zu Beginn des neuen Millenniums, wird man auf keine weiterführenden Erkenntnisse stossen. Noch im Jahr 2002 sah sich Martina Pachmanová auf weitem Feld allein. Es komme zwar selten vor, dass einer ihrer Artikel nicht abgedruckt würde, bloss weil er sich mit Gender oder Feminismus auseinandersetzt: „[...] aber es ist ein Nachteil, dass es bei uns nicht viele Leute gibt, die mit mir über diese Dinge diskutieren wollen oder die das allgemeine Bewusstsein erweitern könnten, was diese Problematik betrifft.“⁷⁰⁵ Diese Misslage ende nicht auf der Ebene der Kritik. Noch immer sei es in der gesamten Kunstszene weit bis zum lockeren Umgang mit Gender. Zwar stellt Pachmanová eine fortschreitende

⁷⁰⁴ *Revue Labyrinth* 1997

⁷⁰⁵ *Revue Labyrinth* 1997: „Ale je nevýhodou, že u nás není mnoho lidí, kteří by se mnou o těch věcech chtěli diskutovat nebo kteří by mohli rozšířit obecné povědomí o tom, čeho se tato problematika týká.“

Veränderung fest, aber noch immer „[...] versuchen mir einige Leute klar zu machen, dass Genderfragen nichts mit wahrer Kunst zu tun haben.“ Auch heute noch stellt man unter den KünstlerInnen ein Streben nach universaler Kunst fest. Die Interpretation eines Werks als feministisch führt generell zu Unwohlsein. Die Kunstschaaffenden wollen nicht anhand einer politischen Thematik beurteilt werden. Sie verteidigen einerseits ihr künstlerisches Können und fürchten sich gleichzeitig vor einer Marginalisierung. Diese Abwehrhaltung erstaunt angesichts der sonst grossen Aktivität von Gender Minoritäten. Das Ausstellungsprojekt *Here!Queer!* oder das schwullesbische Film- und Kulturfestival *Mezipatra* tragen diesbezüglich aktiv zum Gender Diskurs bei.

Die grösste Schwierigkeit mit Gender in der Zeitgenössischen Kunst besteht noch immer in der Unfassbarkeit seiner Erscheinung. Selbst Jiří Ptáček, ehemaliger Chefredakteur des Magazins *Umělec international*, der als eine der bestinformierten Persönlichkeiten der zeitgenössischen tschechischen Szene gilt, kann sich nicht gegen die Assoziation von Gender mit reiner Frauenthematik wehren.⁷⁰⁶ Laut Ptáček bewegt sich der Begriff in der aktuellen Kunst zwischen massenmedialer Modeerscheinung und exhibitionistischem Zug der Kunstszene. Die aktuelle Genderkunst sei nur einem eingeweihten Zirkel von Leuten zugänglich. Das Problem liege darin, dass die Künstlerinnen (Ptáček bezieht sich dabei ausschliesslich auf das weibliche Geschlecht) auf egozentrische Art nur von ihren eigenen Problemen innerhalb des Kunstbetriebs sprechen und somit wenig für die allgemeine Entwicklung von Gender beitragen würden.

Wäre Gender heute ein Trend, dann hätte die Thematik längst den Weg in die öffentliche Diskussion gefunden. Wie Ptáček die Geschlechterfrage beobachtet, geht es dieser Modeerscheinung nicht um den Inhalt der Kunst, sondern nur um deren visuelle Aussagekraft: „Die Leute, die sich mit Gender befassen, nutzen den Status der Kunst, um eine normalere Diskussion in Gang zu bringen über Dinge, die in dieser Gesellschaft blockiert sind. Weil in der Kunst manchmal mehr erlaubt ist als im Gespräch.“⁷⁰⁷ Um eine qualitative Diskussion in Gang zu setzen, müsste Gender - im Vokabular der Mode gesagt - vom schmückenden Accessoire zum unentbehrlichen Basic werden. Laut Ptáček sei man Gender im Allgemeinen nicht abgetan: „Die

⁷⁰⁶ Interview Ptáček 2006

⁷⁰⁷ Interview Ptáček 2006

Frauen hier sind interessiert daran und das sieht man, weil die Thematik für uns Lebendig ist.“⁷⁰⁸ Wenn sich Ptáček in dieser Aussage schon in den Kreis der Frauen einbezieht, dann zeigen Pachmanovás Bemühungen um die Hinterfragung der Geschlechtergrenzen vielleicht bereits ihre Wirkung.

Die abweisende Haltung gegenüber Feminismus und Gender hat sich also bis heute kaum verändert. Eine Diskussion innerhalb der Kunst gestaltet sich auch mehrere Jahre und viele westliche Errungenschaften später nicht leicht. Über die ganze Zeit der 1990er Jahre wurden Frauenfragen von beiden Geschlechtern als unnötiges und in Hysterie gründendes Gespinnst verworfen oder aus sicherer Distanz belächelt. Lange würdigte man die Problematik keines Blickes. Es bedurfte der expliziten Aufforderung zur Reflexion, um zu ernsthaften Statements zu gelangen. Trotz enormer Wissenslücken, die schon beim Terminus selbst ansetzten, konnte ein Gespräch über das ‚Importprodukt Feminismus‘ erstaunlich heftige Reaktionen auslösen. Die Meinungen fielen je nach Aufgeklärtheit der Gesprächspartner unterschiedlich aus, ebenso wie sich die Streitpunkte an jeweils anderer Stelle eröffneten. War von Frauenkunst die Rede, fühlte sich ein Teil der Künstlerinnen nicht ernst genommen. Enthielt man sich der geschlechtlichen Differenzierung, fühlte sich ein anderer Teil übergangen. Die Kritik schwieg oder schürte das antifeministische Feuer.

Diesem unfruchtbaren Boden zum Trotz wurden von Künstlerinnen von Zeit zu Zeit Aktionen ins Leben gerufen, die feministische Überlegungen an die Öffentlichkeit brachten. Frauenausstellungen bildeten ein Politikum, das auch nach Jahren und stets von neuem für Aufruhr sorgte. Es handelte sich um Ausstellungen, die entweder von Frauen veranstaltet wurden oder deren Konzepte sich im Tabubereich Feminismus und Gender bewegten. Sobald eine Gruppe von Frauen Ausstellungen organisierte oder wenn an solchen nur Künstlerinnen vertreten waren, setzte das immer wieder heftige Diskussionen in Gang. Die Kritik von männlicher Seite her zeigt dabei häufig eine emotionale Färbung. Hinsichtlich Frauenausstellungen und Frauenkunst scheint die Argumentation des ‚männlichen Vernunftsprinzips‘ manchmal zu versagen.

⁷⁰⁸ Ebd.

Mit den Ausstellungen *9 žen* und *15*⁷⁰⁹ (9 Frauen und 15) fand sich noch vor der politischen Wende 1989 eine Gruppe von Prager Künstlerinnen zusammen, die in unbeschwerter Weise Tendenzen tschechischer Frauenkunst aufzeigen wollten. Der Grundstein fürs kommende Jahrzehnt war damit gelegt.

Die erste Ausstellung, die mutig mit feministischer Forderung gegen Aussen trat, war *Kolumbovo vejce*⁷¹⁰ (Das Ei des Kolumbus) im Jahr 1992. Die Kuratorin Vlasta Čiháková-Noshiro nutzte die zeitgleiche Osterfeier, um in der Verbindung von Eiern, Hühner und Hasen dem Publikum auf humorvolle Weise die Anliegen des Feminismus näher zu bringen. Ob das Ei oder das Huhn zuerst war, bildete dabei nicht die wesentliche Frage des Konzepts. Weitaus grössere Bedeutung lag im Inhalt des Eis. Was sich innerhalb der Schale befand, konnte in Kürze schlüpfen. Im ‚Ei des Kolumbus‘ wurde Feminismus als unvermeidliches, notwendiges Ereignis ausgebrütet, mit dem man sich anfreunden musste. Feminismus trat auf als Küken der Postmoderne, um das es sich zu kümmern galt. In Čiháková-Noshiros Osterkonzept wurde das Phänomen als drohende Gefahr für die hierarchisch patriarchalische Welt entschärft. Hinsichtlich der alten tschechischen Volkskunst des Ostereierfärbens gelang es der Kuratorin zusätzlich, die fremden Theorien des Feminismus in die tschechische Tradition einzugliedern. Auf den Aspekt des Eierfärbens als typisch weiblicher Tätigkeit liesse sich in diesem Zusammenhang weiter eingehen. Čiháková-Noshiros sensibler Umgang mit dem Thema lässt vermuten, dass nach jahrelangen ideologischen Appellen erst wieder Vertrauen in der Bevölkerung geweckt werden muss. Um entsprechenden Erfolg zu erzielen, sollte in aufklärenden Aussagen ein Potential zur Selbstbestimmung vorhanden sein. Die Kuratorin verordnete nicht, wie man das Problem angehen müsse, sondern macht den Weg frei für eigene Initiativen.

Eine erste von Künstlerinnen selbst kuratierte Ausstellung kam mit *Ženské domovy* (Frauenhäuser) im Jahr 1992 zu Stande. Die rein weibliche Konstellation ist auf die freundschaftlichen Verbindungen zwischen den jungen Künstlerinnen zurückzuführen, Frauenkunst als Programm war nicht vorgesehen. Die Ausstellung fand unter dem Namen des neu eröffneten Kulturzentrums statt, das die Werke beherbergte. In der Folgeausstellung *Ženské domovy* 1994 wurde zwar die Idee einer reinen Frauenausstellung übernommen, auch diesmal stand jedoch kein

⁷⁰⁹ Kat. Mělník 1981

⁷¹⁰ Kat. Praha 1992/b

geschlechterspezifisches Konzept dahinter. Obwohl die beiden auf Gender spezialisierten Kritiker Mirek Vodrážka und Martina Pachmanová ihre Erwartungen in eine feministische Idee setzten, waren sie nicht erstaunt über deren Absenz. Während Vodrážka diese Tatsache sogar als positiven Zug der aktuellen Kunstsituation wertete, berief sich Pachmanová auf den Verlauf feministischer Strömungen und Ausprägungen im Westen. Die Zeit für eine dahingehende Öffnung schien ihrer Meinung nach noch nicht reif zu sein. Trotz Pachmanovás Kenntnis der tschechischen Szene sollte man angesichts der vielfältigen Ausprägungen feministischer Theorien im Auge behalten, dass diese sich an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Zeiten nicht in ein und derselben Art auf ein gegebenes Umfeld auswirken müssen.

Im Projekt *Jako ženy*⁷¹¹ (Wie Frauen) im Jahr 1993 war die Kuratorin Milena Slavická als einzige Frau aktiv an der Ausstellung beteiligt. In *Jako ženy* machten sich Künstler männlichen Geschlechts auf die Suche nach ihrer weiblichen Seite. Die Werke wurden jeweils einem Psychoanalytiker oder einer Psychoanalytikerin vorgelegt und die Gutachten im Katalog zur Ausstellung veröffentlicht. Die befragten Experten waren zwar keine Feministinnen und Feministen, trotzdem wurden die vorgelegten Werke schonungslos durchleuchtet und die Charaktere der Personen dahinter im positiven wie negativen Sinn nach ihrer Weiblichkeit befragt. Konzeptuell verfolgte die Ausstellung nicht das Ziel, die Geschlechterrollen in Frage zu stellen. Der Querschnitt durch die Psyche der männlichen Künstlerwelt offenbarte jedoch feminine und machoide Züge der Persönlichkeiten und machte das Konstrukt der Geschlechter in zweierlei Weise sichtbar. Einerseits liessen die Analysen erfahren, was gemeinhin als typisch männlich oder weiblich galt. Auf der anderen Seite legten sie offen, inwiefern diese Konstrukte im Wesen und Denken der Künstler präsent waren.

Des Weiteren folgte eine Reihe von Frauenausstellungen mit unterschiedlich stark ausgeprägten theoretischen Absichten. Eine tschechisch-schweizerische Präsentation internationaler Künstlerinnen in Prag 1993 sorgte diesbezüglich noch während ihrer Durchführung für Unklarheit. In der Kritik wurde über die Bedeutung der rein weiblichen Zusammensetzung als *Ženské umění* (Frauenkunst) diskutiert. Zu Beginn seiner Kritik beschrieb der Autor Pavel Ondráčka das aufkommende

⁷¹¹ Kat. Praha 1993/a

Grauen angesichts des Attributs „weiblich“. Es sei immer heikel, wenn sich Kunst als einer „[...] nationalen, sozialen oder einer biologischen Gruppe zugehörig“ definiere, oder „[...] behüte Gott, als so ein Ismus“⁷¹² präsentiere. Im Gegensatz dazu stellte im Jahr 1994 *Náhubek*⁷¹³ (Maulkorb) in tschechisch-deutscher Zusammenarbeit bewusst aktuelle Frauenkunst aus. Im Katalog zur Ausstellung setzten sich beide Seiten für eine verstärkte Debatte zur Geschlechterthematik ein. In seiner feministisch theoretischen Absicht stellte *Náhubek* (1994) als dritter Schritt der Reihe *Kolumbovo vejce* (1992) und *Ženské domovy* (1992/94) eine neue Tradition kritisch frauenthematischer Ausstellungen in Aussicht.

In der Fotoausstellung *Milenci*⁷¹⁴ (Liebhaber) 1996 zeigten vier tschechische Künstlerinnen die intime Welt ihrer Liebschaften. Für Martina Pachmanová stellte die Präsenz von Körperlichkeit und das Spiel mit dem weiblichen Blick auf den männlichen Liebhaber ein grosses Genderpotential dar.

Im Rahmen des Symposiums *Diskurs Feminin* im Jahr 1998 präsentierten in *Tělesný logos*⁷¹⁵ (Leiblicher Logos) vierzehn deutsche Künstlerinnen ihre aktuellen Werke. Gudrun Inboden leitete die Ausstellung mit einem philosophisch-kritischen Aufsatz zur Polarität von Körper und Geist ein. Die Verbindung von Weiblichkeit und Kunst stellte sie als leiblichen Logos der männlichen Vernunft gegenüber. Die Autorin beabsichtigte nicht den Sturz des männlichen Prinzips, sondern befragte die Möglichkeiten der Emanzipation. Inbodens Text stellte nicht den Anspruch auf eine absolute Entschlüsselung der Unterschiede zwischen den Geschlechtern. Er bot jedoch einen unübersehbaren Hinweis auf die Aktualität des Problems: „Die Frage der Weiblichkeit verbirgt bis heute nicht auszutreibende Probleme bedeutender Gravität.“⁷¹⁶

Nach der Jahrtausendwende scheint der Umgang mit Feminismus und Gender von theoretisch begründeten Konzepten zur direkten Konfrontation mit dem Publikum zu schreiten. Als „bizarre Schau“⁷¹⁷ bezeichnete Jiří Ptáček, Chefredakteur von *Umělec international* das Ausstellungsspektakel *Tento měsíc menstruuji*⁷¹⁸ (Diesen Monat

⁷¹² Kat. Praha 1993, „Umění s přívlastkem je vždy ošidné, ať už se jim prezentuje nacionální či sociální, anebo biologická skupiny, anebo, nedej Bože, nějaký ten ismus.“

⁷¹³ Kat. Praha 1994

⁷¹⁴ Kat. Praha 1996/a

⁷¹⁵ Kat. Brno 1998

⁷¹⁶ Kat. Brno 1998, S. 16: „Otázka „ženství“ však přeci skrývá až dodnes zřejmě nevymýtitelné problémy významové gravidity.“

⁷¹⁷ Interview Ptáček 2006

⁷¹⁸ Kat. Praha 2004

habe ich meine Tage) im Jahr 2004. Das Büro für Gender Studies hatte im Rahmen einer Aufklärungskampagne eine grosse Anzahl Künstlerinnen und Künstler angefragt, ein Werk zum Thema Menstruation zu gestalten. Die Ausstellung, die in der kommerziellen Galerie Art Factory stattfand, lockte die Passanten in selbsternannter Subversivität mit einem provokativen Slogan. Die Prager Kunstszene hatte von ihr jedoch keine hohe Meinung. Kunst, so lautete der allgemeine Vorwurf, sei hier nur Mittel zum Zweck. Jiří Ptáček gesteht dem verkaufsstrategischen Vorgehen aber auch einen positiven Zug zu. Mit Gender komme häufig etwas Fremdes in die Kunst und „[...] Leute, die sich mit Gender befassen, benutzen den Status der Kunst, um eine normalere Diskussion in Gang zu setzen.“⁷¹⁹ Den marktschreierischen Charakter stellte auch Zuzana Štefková in Frage. Die versuchte Brückierung der Öffentlichkeit sei weder wirklich provokativ noch zeitgemäss: „Die Kunst hat die Tendenz zu testen, was es schon anderswo gegeben hat.“⁷²⁰ Mit Kunst im Dienst politischer Propaganda hat sich die tschechische Gesellschaft in der Vergangenheit zur Genüge auseinander gesetzt. Die Inhalte, die über visuelle Kultur übertragen werden, können aber heute durchaus im Interesse der Bevölkerung liegen. Solange mit ihr nicht ein Abbruch an Qualität einhergeht, wäre auch eine Öffnung der Kunstszene gegenüber einem breiteren Publikum zu begrüssen. Den Kreis für eine Grundsatzdiskussion zum Thema Frauenkunst geöffnet haben fünf Künstlerinnen der Prager Szene im Jahr 2003. Ohne vorsätzlich eine Frauenausstellung geplant zu haben, entstand in der Galerie Jelení eine solche in konzeptueller Form. Die Künstlerinnen wehrten sich gegen die Machtlosigkeit gegenüber dem Attribut „Frauen-“, das einer rein weiblichen Ausstellung in jedem Fall angehängt würde. In der Präsentation *5 žen, 5 otázek*⁷²¹ (5 Frauen, 5 Fragen) zeigten die Künstlerinnen ihren Überdruß im Zusammenhang mit der geschlechterspezifischen Kategorisierung. Anstatt gemeinsam ihre Werke auszustellen, die dann kurzerhand als Frauenkunst abgestempelt würden, drehten sie den Spiess um. Sie luden männliche Künstlerkollegen ein, befragten sie zum Thema Frauenkunst und Frauenausstellungen und präsentierten die einzelnen Gespräche als Hörspiele.

⁷¹⁹ Interview Ptáček 2006

⁷²⁰ Interview Štefková 2006

⁷²¹ Kat. Praha 2003

Teil III Private Grenzen im öffentlichen Raum

21. Interviews und Biografien

21.1 Veronika Bromová (*1966, Prag)

Seit 2001 leiten Sie an der AVU das Atelier für Neue Medien II. Sehen Sie bei ihren Schülerinnen und Schülern Tendenzen in die Richtung ihres eigenen Interesses?

Ich versuche sie natürlich nicht zu beeinflussen, sondern ihre Eigenheiten zu fördern. Nicht jede Frau hat die Tendenz, über sich selber zu sprechen. Es ist aber schon so, dass die Schülerinnen eher zu intimen Themen neigen, zum engeren Kreis der Familie, Freunden, dem Partner oder zum Mythologischen, zu Ritualen.

Nach ihrem Studium haben Sie eine dreimonatige Stage in New York absolviert. Wie haben Sie diese Zeit erlebt?

Einerseits habe ich sie als angenehm empfunden. Aber weil ich wohl ein sensibler Mensch bin, hat mich die Art der Leute ein wenig befremdet. Die Leute lächeln dich an und wenn du dann etwas willst, dann ist es doch nicht so einfach. Viel Zeit habe ich alleine verbracht, und das spiegelt sich bestimmt in meinem Werk. Ich war vorher noch nie in einer so grossen Stadt für so lange Zeit. Ich bin in mich gegangen, war aber offen für neue Impulse. Ich war fasziniert vom System dieser Stadt (Abb. 40).

Gehörte zu einer der Erfahrungen auch die Bekanntschaft mit feministischer Kunst oder Gender?

Bestimmt. Ich war an einer Ausstellung der Guerilla Girls, sah Werke von Cindy Sherman und ging am Haus von Louise Bourgeois vorbei. Ich sah sie am Fenster sitzen, sie ist für mich die Grösste. Damals wusste ich noch nicht, dass Sie einmal in der Woche zu einer Soiree lädt. Es war für mich nur schon toll, in derselben Stadt wie diese grossen Künstlerinnen zu sein.

Ihre damals entstandenen Fotoarbeiten (*Tajné fotoalbum*/Geheimes Fotoalbum, 1991) bestehen aus Selbstporträts in herausfordernd erotischen Posen. Die Stadt ist ausgeklammert, die weissen Wände und das einfallende Licht geben dem Raum einen anonymen Charakter trotz der Direktheit der Bilder.

Damals hatte ich ein winziges Zimmer zur Verfügung und mich selbst. Noch heute interessiert mich, wie durch das Tageslicht eine Stimmung im Raum entsteht und wie diese sich auf den Menschen auswirkt und sein Verhalten beeinflusst. Unter diesen Bedingungen beobachte ich mich gern selber im Raum.

Auch in der neueren Arbeit *Moje soubory* (My Files, 2004) spielt ihre private Umgebung eine grosse Rolle. In Aufnahmen ihrer Wohnung dokumentieren Sie den Alltag. Die Fotografien drücken aber etwas Bedrohliches aus.

Das waren Aufnahmen meiner Bewegung im Raum, es entstanden merkwürdige Stilleben. Während der Zeit, die man irgendwo verbringt, entstehen Spuren in verschiedenen Schichten. Es sind sicher auch psychologische Porträts meiner Befindlichkeit, meines Chaos im Leben, der Unordnung. Die Blicke nach oben zeigen die Sehnsucht nach einer gewissen Reinheit, nach einer höheren Ordnung und einem Sinn. Gleichzeitig entstehen aus der verwendeten Perspektive heraus Monster, merkwürdige Deformationen.

Ihr Umfeld hat sich verändert. In Ihrem neueren Werk *Království* (Königreich, 2003 - 2005, Abb. 41) scheint es tiefster Urwald zu sein. Der nackte Körper steht in direkter Berührung mit der Natur.

Auch in der Natur musste ich mir einen eigenen Raum schaffen, um arbeiten zu können. Weil es das Umfeld meines Partners war, bestand eine persönliche Verbindung zum Wald. Durch den mir nahen Menschen konnte ich den Raum begreifen. Der Wald wurde zu einem intimen Umfeld, ich fühlte mich frei und konnte da arbeiten. Gleichzeitige Freiheit und Nähe zu einer Umgebung sind mir wichtig. Ich glaube daran, dass sich die Energie, die ich darin fühle auf die Betrachter überträgt.

In *Království* spürt man archetypische Momente, einen Urinstinkt. Beschäftigen Sie Situationen, die den Menschen im Kollektiv Unterbewussten berühren?

In einer neueren, bislang nicht ausgestellten Serie zeige ich Fotos, in denen ich am Fenster sitzend in die Landschaft blicke. Natürlich denke ich da an Werke alter Meister. Es gibt Motive in der Kunstgeschichte, die nie an Wirkung und Aussagekraft verlieren. Vor tausenden von Jahren sahen Menschen in die Sonne, wie wir heute. Das sind starke, stabile Momente, auch wenn sie manchmal als Kitsch ausgelegt werden.

Ein solches durchgehendes Motiv ist auch die Darstellung des weiblichen Körpers, der in jedem ihrer Werke eine starke Präsenz zeigt.

In früheren Werken hat mich bestimmt die Schönheit des jungen weiblichen Körpers fasziniert, der Sehnsüchte auszulösen vermag. Es interessieren mich Kinder in ihrer Energie und der Fähigkeit zum Leben, ihr Humor. In den Beziehungen und Liebesbeziehungen, die ich erlebt habe fand ich Material und benutzte meinen Partner in den Werken. Ausserdem interessiert mich auch das Innere des Körpers, dieses Mikrouniversum und wissenschaftliche Erkenntnisse dazu. Anziehend sind für mich auch Science Fiction und allgemein Mysterien.

Das hat sich dann zum Beispiel in den Fotografien *Bytosti* (Wesen, 1997, Abb. 42) niedergeschlagen.

Der Körper ist überall. In letzter Zeit zieht es mich eher dahin, was sich hinter dem Körper verbirgt, die Suche nach dem grossen Geheimnis. Der Körper ist für mich das Material, ich will ausprobieren, was man mit ihm alles ausdrücken kann, zu was er fähig ist. Er kann eine Aussage darüber machen, was in uns drin geschieht, oder was aus ihm selbst entstehen kann. Mich interessiert die Grenze, was Innen ist und was Aussen, die Grenze der persönlichen inneren und äusseren Freiheit.

Die zwei Wesen in der Installation *Kráska a zvíře* (Die Schöne und das Biest, 1997, Abb. 43) identifiziert man nicht zuletzt durch Titel und Farbe als männliches und weibliches Geschöpf. Daneben scheint aus der schwebenden Masse eine weitere Kreatur geboren zu werden.

Die Bewegungen der Objekte deuten auf die Zeugung und Geburt von etwas Neuem hin, wovon man nicht weiss, aus welcher Welt es kommt.. Die Ausstellung fand in katakombenartigen Räumen statt, was ein solches Sci-Fi Spektakel als durchaus möglich erscheinen liess.

In der Installation *ZemZoo* (ErdZoo, 1999, Abb. 44), die Sie an der Biennale in Venedig 1998 ausgestellt haben, haben Sie ihren Körper mit Hilfe von Klebeband verformt. Ging es da um eine physische Grenzerfahrung oder um eine sinnliche in weiterer Bedeutung?

Ich glaube nicht, dass der Geist Grenzen kennt. Die Seele ist überall und sucht sich für eine gewisse Zeit einen Körper aus. Aber ich glaube an etwas, was uns alle verbindet. Erst wenn der Körper von allen äusseren Einflüssen befreit ist, geschieht das wirklich Spannende in geistiger Hinsicht. Meditation interessiert mich, obwohl ich darin keinen grossen Erfolg habe. Ich kann meine Gedanken nicht bei mir behalten. Unser Körper ist vollgestopft mit Informationen, die wir eigentlich gar nicht brauchen.

Das Verschnüren des Körpers hat in der Bildenden Kunst Tradition, man denke zum Beispiel an Hans Bellmers *La Poupée* (1935), Man Rays *Venus Restaurée* (1936/71) oder Friederike Pezolds *Brustverschnürungen*.

Hans Bellmer habe ich sicher gekannt, auch österreichische Aktionisten haben verschiedentlich die Grenzen ihres Körpers geprüft. Das sind visuell starke Arbeiten, das bleibt hängen. Aber es gibt verschiedene Wege, wie man zum Verschnüren kommt. Die Bandage ist auch in der Erotik ein grosses Thema, zum Beispiel bei Nobuyoshi Araki. Aber so ist das bei mir nicht gemeint. Als Kind habe ich den Comic *Modrá Planeta* (Der blaue Planet) gesehen. Darin beherrschen Ausserirdische die Erde und führen die Menschen an magnetischen Halsbändern spazieren. Mich interessiert die Dekonstruktion des weiblichen Körpers. Schon als ich klein war, habe

ich meine Arme mit Klebeband umwickelt. In New York stand mir zudem nur ein Minimum an Material zu Verfügung, das waren Klebeband und eingedrückte Blechfolie.

Welche Art von Körperlichkeit ist es, die sie anzieht? Ihre eigene, die weibliche oder ist es der Körper, den wir alle gemeinsam haben?

Der Mensch wird sehr von sich selber beherrscht. Er ist extrem an seinen Körper gebunden. Ich selber identifiziere mich sehr mit dem meinen. Erstens mag ich mich selber gern und zweitens bewundere ich den weiblichen Körper allgemein.

Den männlichen Körper stellen Sie nie in seiner typischen Maskulinität dar.

Das stimmt, der Mann ist irgendwie immer Hermaphrodit. Oder ich habe einfach Pech, dass meine Partner immer sehr weibliche Züge tragen.

In der vergrößerten Fotografie aus den 30er Jahren *Holky* (Mädchen, 1994, Abb. 45) schaut eine Reihe von Mädchen mit strahlendem Lachen in die Kamera. In *Taky holky* (Auch Mädchen, 1994, Abb. 46) blickt man von hinten durch eine Reihe von Beinen. Sie tragen Schuhe mit Absätzen und Röcke. Unter diesen wird aber die Sicht frei auf männliche Geschlechtsteile.

Das erste Foto *Holky* ist eher witzig sentimental. Man weiss nicht, weshalb die Mädchen in dieser Form posieren, aber sie sind alle jung und wunderschön. In der Präsentation hing *Taky holky* im nächsten Raum. Es war eine Art Scherz, der die Sentimentalität fortreißen und die Situation verwickeln sollte. Auf den ersten Blick deutet die Kleidung darauf hin, dass da „auch Mädchen“ hängen und erst beim genaueren Hinsehen wird klar, dass es sich um die immer gleichen Männerbeine handelt. Es bleibt unklar, was das für ein Mann ist, ob es ein Transvestit ist oder nicht. Ich glaube es gibt viele Interpretationen.

Haben Sie sich bewusst mit den Grenzen zwischen den Geschlechtern auseinandergesetzt?

Nein, ich schöpfe wohl eher aus eigenen Erfahrungen oder aus der meiner nächsten Umgebung. Aber ich hatte zum Beispiel immer das Bedürfnis, Teil der männlichen Welt zu sein. So richtig dazuzugehören. Aber man muss wohl die eigene weibliche Rolle akzeptieren. Es ist unmöglich, sich den Männern ganz zu nähern. Sie haben ihre eigene Welt. Sie sind eigentlich sehr zerbrechlich und verletzlich und ertragen vermutlich weniger als wir.

Fürchten sich die Männer vor emanziptierten Frauen?

Nicht jeder nimmt diese Veränderungen wahr, aber ich denke, die sensibleren wohl schon. Ich glaube, Feminismus wirkt sich hier nirgends positiv aus. Er richtet sich gegen den Mann, obwohl das Ideal in Gleichgewicht und Harmonie liegt. Aber ich spüre selber, dass die männliche Welt sehr dominant ist. An die Politik zum Beispiel lassen die Männer kaum Frauen heran. Und wenn, dann müssen diese unglaublich viel leisten, um zu beweisen, dass sie ihren Kollegen ebenbürtig sind. Sie werden zu Mannsweibern. Ich empfinde die Gesellschaft nicht als ausgeglichen, es herrschen antagonistische Zustände, nicht nur Männer sind gegen Frauen und umgekehrt, aber alle gegen alle.

Und wie sieht die Situation in der Kunstszene aus?

Da ist es eine Frage der „Kameradschaften“, wer mit wem befreundet ist, inwiefern man sich beeinflussen lässt von den Kuratoren. Einige Künstler sind biegsamer und passen sich eher an das an, was man von ihnen will. Aber das ist wohl überall so. Wenn man nicht Teil einer bestimmten Gruppe ist, wird man es immer schwer haben. Andererseits schätzen es die Leute, wenn man seinen Weg geht. Darauf zähle ich.

Sind Frauen anpassungsfähiger?

Das kann ich nicht beantworten, das ist individuell verschieden. Aber im Allgemeinen empfinde ich die Stimmung hier als nicht sehr positiv.

Wie war die Situation in den 1990ern?

Ich habe mich nie schlechter behandelt gefühlt als Männer. Im Gegenteil bestand in meiner Generation ein grosses Interesse an Künstlerinnen.

In den Fotos der *Bytosti* sind uns die Kreaturen in der äusseren Erscheinung zwar nah, doch wird durch ihre verformten Glieder und verstellten Ausdrücke ein anderer Ursprung als der menschliche angedeutet. Auch *Pohledy* (Ansichten, 1996, Abb. 47) bietet den Schoss der Frau als anatomische Landschaft, die uns für gewöhnlich verborgen bleibt. Körper erscheinen in ihrem Werk als Grenze zu fremden Welten.

In *Pohledy* besteht natürlich ein Zusammenhang mit Gustav Courbets *L'origine de Monde* (1866). Und darum geht es ja auch. Das weibliche Geschlecht ist eine besondere Pforte, wo Kinder entweder entstehen oder auch nicht. Woher kommen Sie und was ist das für ein Zustand vor der Geburt?

Eine solche Sicht auf den Frauenkörper findet man sonst auf pornografischen Abbildungen.

Ja, das Bild sollte auch die Pornografie attackieren, es ist so etwas wie absurde Pornografie. Wenn man weder Haut noch Haar sieht, dann wirkt es gleich weniger erotisierend. Dafür nähert es sich mehr dem Mysterium und dem Grund des Lebens an, der Existenz. Aber gleichzeitig mit dem anatomischen ist da auch der pornografische Blick.

Ausser der Perücke, die man Madonna zuschreiben könnte, lässt das Selbstporträt an Cindy Sherman denken. Waren Ihnen die Werke der Künstlerin schon früh vertraut?

Ich habe Sie gekannt, aber ihre Arbeit nie studiert. Sicher hat sie mich in gewisser Weise inspiriert. Wer mich sicher beeinflusst hat in der nachrevolutionären Zeit, war

Madonna. Obwohl sie keine Feministin ist oder das nie öffentlich proklamiert hat, hat sie immer gemacht, was sie wollte. Es interessierte mich, wie sie sich selber präsentierte. Es war provokativ, stark, und war mir nahe. Meine ersten Schwarz-Weiss Porträts (*Tajné fotoalbum*) standen daher eher unter dem Einfluss der Popkultur.

Das Schrille dieser Popkultur sieht man vor allem in Ihren Arbeiten aus den 1990ern. Ihre Fotografien beeindrucken nicht zuletzt durch Masse und grelle Farbigkeit. Nutzen Sie bewusst die Mittel der Werbung?

Werbung ist stark und angriffig und diese Eigenschaften wollte ich nutzen. Ich verkaufe eine Idee von mir, ein Gefühl. Das will ich so gut wie möglich mit den Leuten teilen.

Als eine der Protagonistinnen haben Sie an der Frauenausstellung *Ženský domovy* mitgewirkt. Wie kam es zu dieser Idee?

Das ist automatisch entstanden. Zu Beginn der 1990er Jahre war es ganz normal, dass an Ausstellungen nur Männer dabei waren und niemand hat sich darüber gewundert. Vielleicht war ausnahmsweise eine Frau dabei, weil sie die Partnerin eines Künstlers war. Aber als wir gesagt haben, dass wir eine Ausstellung unter Freundinnen machen, sagten gleich alle, das sei feministisch. Wahrscheinlich war es das auch. Aber wir haben uns gewundert, weshalb sich die Leute darüber aufhalten, wenn früher auch nur Männer allein ausgestellt haben. Wir haben uns abgesprochen, einen Raum gefunden und eine Ausstellung gemacht. Das war ganz spontan. Danach gab es viele Präsentationen, an denen sich nur Frauen beteiligten, aber *Ženský domovy* war eine der ersten. Die einzelnen Werke hatten nicht unbedingt feministische Themen. Ich schon, ich habe an *Zakletý princezny* (Verwunschene Prinzessinnen) gearbeitet. Das bezog sich direkt auf den Ausstellungsraum der Frauenhäuser und die Leben der Frauen darin.

Zuvor waren Sie an der Osterausstellung *Kolumbovo vejce* dabei, die sich zum ersten Mal feministischen Themen in einem weiten gesellschaftlich-rituellen Kontext stellte.

Kolumbovo vejce war eigentlich meine erste Ausstellung in einer privaten Galerie. Die Kuratorin Vlasta Čiháková-Noshiro wollte gemäss ihrem Konzept gewisse Dinge offensichtlich aussprechen. Zufälligerweise war meine Schwester damals gerade schwanger und ich habe sie zusammen mit meiner Mutter in einer adorativen Pose fotografiert als Mutter – Tochter – und deren ungeborene Tochter. Als drittes verwandelte ich meinen damaligen Partner in einen doppelgeschlechtlichen Hermaphrodit. Er stand wiederum für die Unklarheit, was daraus wird. Gleichzeitig aber auch als Mann, der befruchtet. *Rod* (Geburt) zeigte ich als dreiteilige Serie in Lichtboxen, die von unten beleuchtet wurde.

Wie hat man auf diese erste feministische Ausstellung reagiert?

Sie fand Beachtung. Dabei waren Zorka Saglová, Margita Titlová und Katka Vincourová, lauter feministisch ausgerichtete Künstlerinnen.

Mit *Kolumbovo vejce* wurden neue Thematiken in Richtung der Genderdiskussion angesprochen. Warum habt ihr diese Ansätze nicht weitergezogen?

Das hätten wir wohl tun sollen. Aber hier kommt gleich der Verdacht auf Feminismus auf und dann winken alle ab. Keine von uns war so radikal oder wahnsinnig überzeugt davon. Ich selber habe auch immer Angst davor, die Männer nicht zu verletzen, dass wir nicht zu sehr gegen sie sind. Es fehlt der Mut, sich wirklich dahinter zu stellen, zumindest bei mir. Wenn man hier ein Statement abgibt, dann wird die Sache immer gleich zum Konflikt. Niemand will darüber in Ruhe reden. Ich weiss, dass sich in den 90er Jahren einige Theoretikerinnen dazu geäussert haben, zum Beispiel Martina Pachmanová, oder eben Čiháková-Noshiro.

Die eine Hälfte des erfolgreichen Kuratorenteams der 1990er Jahre war eine Frau. Hat sich Jana Ševčíková in eurer Angelegenheit eingesetzt?

Mit Jana Ševčíková war das immer so eine Sache. Wir wollten mit ihr zusammenarbeiten, aber sie hat uns damals nicht genug geglaubt. Sie wollte ihren Ruf nicht aufs Spiel setzen. Ausserdem hatte sie damals andere Schützlinge, wie zum Beispiel Milena Dopitová oder Mila Preslová. Wir waren für sie vielleicht zu eigenwillig und wussten zu genau, was wir wollten. Schlussendlich haben wir es selber geschafft, das heisst, paradoxerweise mit männlicher Hilfe. Unterstützt hat uns zum Schluss Jaroslav Krbůšek, der ehemalige Leiter der Galerie Václava Špály. Er führte die Galerie Opatov, eine der ersten Galerien nach der Revolution. Die Ausstellung *Ženský domov* erreichte grosse Resonanz.

2011

Hat sich die Einstellung der Kunstschaffenden und des Umfeldes gegenüber Gender deiner Meinung nach irgendwie verändert?

Ich weiss nicht, ob ich die Frage so allgemein beantworten kann, so genau beobachte ich das nicht. Die Studentinnen und Studenten, mit denen ich in den letzten Jahren gearbeitet habe, haben sich in ihrer Kunst jedenfalls frei ausgedrückt, unabhängig von der Empfindung ihres Genders. Ich sehe keine grundlegende Veränderung. Der/die eine befasst sich mit dem Thema Familie, jemand anders wieder mit sich selber. Immer geht es dabei um ein primäres Suchen, um die Suche der eigenen Wurzeln, die Suche danach, was und wer wir sind und des Sich – Bewusstwerdens der eigenen Position in der sich schnell wandelnden Welt.

In der heutigen Teenager-Generation ist ein Verwischen der Grenzen zwischen verschiedenen Gender zu beobachten: In der Kleidung, der Frisur, im sprachlichen Ausdruck - allgemein im Style, der für die Jugend traditionsgemäss extrem wichtig ist. Jungs und Mädchen sehen heute ziemlich ähnlich aus und ich habe das Gefühl, wenn es um Beziehungen geht, ist es immer seltener ein Problem, ob man mit einem Jungen oder einem Mädchen ausgeht.

Inwiefern hat sich dein Arbeitsstil seit dem Jahr 2006 verändert? Interessieren dich andere Aspekte am Thema Gender als noch vor fünf Jahren?

Genau dieses Verwischen der Grenzen zum Beispiel fasziniert mich, diese Überblendung. Mich interessiert mehr Menschlichkeit an sich als Gender. Vielleicht ist das Thema Gender eher in muslimischen Ländern aktuell. Ich glaube, dass Emanzipation dank moderner Technik heute schneller auch da Fuss fasst, wo eine Gleichstellung noch nicht existiert, Hand in Hand mit dem Wandel politischer Systeme...(Ägypten, Libyen...ich drücke ihnen die Daumen).

Ich persönlich beschäftige mich mit der Suche nach dem ‚wahren Gesicht‘. In meinen aktuellen Arbeiten will ich einen Einblick in die Kernfrage der Existenz gewinnen. Ich möchte wissen, wie die Dinge beschaffen sind und warum, ich interessiere mich für Überschneidungen der Materie, der Existenz. Es fasziniert mich, den vergänglichen Augenblick wahrzunehmen, der unser Leben bedeutet.

Beobachtest du mehr Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem Thema Gender auseinandersetzen, vielleicht aus der jüngeren Generation? Oder denkst du, es sind weniger? Haben sich einige deiner Schülerinnen der Thematik angenommen?

Ja, es gibt durchaus einige, sich damit befassen. Eine Schülerin⁷²² zum Beispiel hat ein Video gedreht über einen kleinen Jungen, der sich ständig umzieht. Manchmal ist er ein Mädchen, manchmal ein Junge. Je nach Bedarf ändert er seine Identität, seinen Namen, seine Kleider. Vielleicht will er herausfinden, wer sich ihm gegenüber wie verhält, je nach momentaner Identität. Es ist ein interessantes und sehr sensibel gedrehtes Video, sehr visuell. Parallel zum Bild hört man die Mutter des Jungen sprechen, die ihren Sohn in seinem Tun unterstützt. Ich finde, das ist ein interessanter Beitrag zum Thema Gender.

Interview Bromová 2006/2011

⁷²² Markéta Rákosníková

Veronika Bromová – Curriculum Vitae

Geboren 1966 in Prag, lebt und arbeitet in Prag

Studium/Lehre

2002 – 2011	AVU, Prag, Leitende Dozentin der Abteilung Neue Medien II
1987 – 1993	VŠUP, Prag, Prof. J. Šalamoun, Magister Artist in Grafik und Illustration
1982 – 1986	Mittelschule für Bildende Kunst Václav Hollar, Prag

Preise

1999	Gewinnerin des Wettbewerbs zur Teilnahme an der 58. Biennale in Venedig
------	--

Stipendien

2009	Kulturstipendium der Stadt Polička, Ausstellung Království
2008	Kulturstipendium der Stadt Polička, Katalog Království
2003	Kunsthalle Krems-Factory, dreimonatiges Stipendium
1998	Stipendium der Stadt Prag, dreimonatiges Aufenthaltsstipendium, International Studio Program, New York Stipendium, Soros Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Prag
1997	Stipendium, Soros Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Prag
1995	Stipendium, Soros Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Prag Künstleraustausch Whitney Museum of American Art, New York / Prag

Weitere Preise und Auszeichnungen

2001	Finale des Wettbewerbs Jindřich Chalupecký, Prag
1997	Finale des Wettbewerbs Jindřich Chalupecký, Prag
1995	Grammy 95, Beste CD-Hülle (Šum Svistu)

Einzelausstellungen

2010	<i>Království</i> , Centrum Bohuslava Martinů, Polička <i>Rehabilitace</i> , Galerie Kaple, Valašské Meziříčí
2009	<i>Království</i> , Dům U Kamenného zvonu, Prag / Centrum Bohuslava Martinů, Polička
2008	<i>Království</i> , Dům U Kamenného zvonu, Prag
2007	<i>Hathořina kabelka</i> , Hunt Kastner Artworks, Prag <i>Le sac à main d'Hathor</i> , Centre tchèque, Paris <i>Krumlovská madona</i> , Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov
2006	<i>Krumlovská madona</i> , Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov <i>Království</i> , Galerie Kaffee Jericho, Prag
2004	<i>Moje soubory</i> , Galerie Galarza, Toulouse <i>Moje soubory</i> , Zentrum für Gegenwartskunst Futura, Prag <i>Autobiograf</i> , Galerie Lukáš Feichtner, Wien
2003	<i>Autobiograf</i> , Kunsthalle Krems-Factory, Krems
2002	<i>Efekt Defekt</i> , Tschechisches Zentrum, Berlin <i>Efekt Defekt</i> , Galerie Behémót, Prag <i>Spolu</i> , mit Martin Mainer, Galerie Kraus Erben, Dresden
2001	<i>Efekt Defekt</i> , Galerie Feichtner & Mizrahy Breuner Palast, Wien <i>Kousky mě – kousky N.Y.C.</i> , Mährische Galerie, Brunn
2000	<i>Kousky mě – kousky N.Y.C.</i> , New York University Prague, Prag <i>Místa na zemi</i> , Galerie Václava Špály, Prag <i>Místa na zemi</i> , Galerie Sokolská 26, Ostrava
1999	<i>Zemzoo</i> , 48. Biennale Venedig, Tschechischer Pavillon, Venedig <i>Zemzoo kousek</i> , Galerie Jáma 10, Ostrava

- Kousky N.Y.C. – kousky mě*, Galerie U Černého pavouka, Ostrava
- 1998 *Různé*, Museum und Galerie V Poličce, Polička
Kráska a zvíře, Galerie V kapli, Bruntál
Zemzoo, Galerie Nová Síň, Prag
- 1997 *Veronika Bromová – Fotografie*, Galerie G4, Cheb
Na hraně obzoru – on the edge of the horizon, Staroměstská radnice (Städtische Galerie), Prag
- 1996 *Out of Photo*, Malá stanica Gallery, Soros Zentrum, Skopje
Róza extáze, Galerie Velryba, Prag
Milenci, mit K. Vincourová und M. Othová, Galerie JNJ, Prag
Monat der Fotografie, Galerie Michalský dvor, Bratislava
- 1993 *Im Kreis*, mit M. Othová, Galerie Radost FX, Prag
- 1991 *Tajné fotoalbum*, Supraclub, Prag

Gruppenausstellungen

- 2010 *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, MuMok, Wien / Zachęta Gallery, Warschau
Virtual Libido Real Ecstasy, Galerie 5.patro, Prag
Artplener 2010, Galerie Bernarda Bolzana, Těchobuz
Planeta Eden, Dům umění města Brna / DOX, Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Prag
Umění porodit, Pec pod Sněžkou
Digitance s NM2, Festival Colourmeeting, Divadelní klub, Polička
Freak Show 2, Galerie A.M. 180, Prag
- 2009 *PraguePhoto*, Galerie Mánes, Prag
Tschechische Fotografie des 20. Jahrhunderts, Bonn
Die Geburt ist wie Besteigen des Berges Sněžka, Performance, Sněžka
Self-portrait in Czech Art of the 20th and 21st century, Galerie v Pardubicích, Pardubice
Woxart Auktionsausstellung, Nová síň, Prag

- Moje Evropa – současné české umění a design*, EHSV,
6.patro, Brüssel / DOX, Prag
- Photography and concept*, Pražský dům Brusel
- Something of Myself*, Galerie Hunt Kastner, Prag
- Freak Show*, Galerie Califia, Zámek Horažďovice
- Tropical Lab*, La Salle Gallery, Singapor
- Po Sametu*, Dům U zlatého prstenu, Prag
- Gen 8*, Galerie Bazilika, České Budějovice
- Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Museum Moderner Kunst Ludwig, Wien
- 2008 *8 Gen*, Trafačka, Prag
- Self-portrait in Czech Art of the 20th and 21st century*,
Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou
- Napříč generacemi*, Clam Galasův palác, Prag
- Mezi květinou a zvířetem*, Západočeská Galerie Klatovy, Klenová
- Spectrum of Ecstasy*, Bánská Bystrica
- 2007 *Cooking Art aneb Smažíme umění*, Galerie kritiků, Prag
- Disegno interno*, Karlín Studios, Prag
- Retrouvé*, Galerie 5. patro, Prag
- Střední věk*, Galerie 5. patro, Prag
- Umění porodit*, Veletržní palác (Nationalgalerie), Prag
- 2006 *Amor vincit omnia*, Saarländische Galerie, Berlin
- Dílňa 06*, Mikulov Art Symposium XIII, Schloss Mikulov
- Prague Biennale 2*, Expanded painting / acción directa,
International Contemporary Art, Karlínská hala, Prag
- Přibližovadla*, ArtPro-Galerie české plastiky, Prag
- Vlasta a Šárka (Dívčí válka aneb Gender study)*,
Galerie kritiků, Prag / Konzum, Brandýs nad Orlicí
- Content. Handbag in contemporary art*,
Sundsvall museum, Sundsvall, Schweden
- Pisařík, Skrepl, Bromová*, Mikkeli museum, Mikkeli /
Boras Museum, Boras
- Tina B.*, Festival současného umění (Festival Zeitgenössischer Kunst), Veletržní palác (Nationalgalerie), Prag

- 2005 *Kufry*, výstava pedagogů AVU (Ausstellung der Lehrkräfte AVU), Wanderausstellung, Galerie AVU, Prag
Workshops Chicago Art Institute, Galerie Doubner, Prag
Prague Biennale 2, Expanded painting / acción directa, International Contemporary Art, Karlínská hala, Prag
FAMU – Dílna autoportrét (workshop), Školská 28, Prag
Kontaktorte, AVU und Holešovická tržnice, Prag
46. October salon – Art that works / Catch me, Skopje
Content. Handbag in contemporary art, Kulturhuseet, Stockholm
Mayrau (workshop), Hornický skanzen, Vinařice (Kladno)
Pražské Ateliéry, Novoměstská radnice, Prag
- 2004 *Body Works*, Nicosia Municipal Arts Centre, Nicosia
Symposium Klenová, Galerie Sýpka, Klenová
Čistá krása, Galerie kritiků a teoretiků, Prag
Movements, Galerie Lukas Feichtner, Wien
- 2003 *Absolut Generations*, Palazzo Zenobio, Venedig
Click, Museum und Galerie V Poličce, Polička
Weak and Aggressive, Zverev Center for Contemporary Art, Moskau
Recently Developed, Galerie Feichtner & Mizrahi, Wien
Mais quelle tête tu fais!, Galerie Galarza, Toulouse
- 2002 *Corps et traces*, Musée des Beaux-Arts, Nancy
Inside out, Bunker, Berlin
Girls Ride, Palace Tivoli, Ljubljana
- 2001 *...to Flow to...*, Galerie Chromosome, Berlin
Umělci pro Umělce, Galerie Tvrdohlaví, Prag
Anteprima Bovisa, Milano Europa 2000, Triennale Palace, Milano
Arco, Galerie Feichtner & Mizrahi, Vienna / Juan Carlos Park, Madrid
No Flash, Soros Center for Contemporary Art, Kyjev
Akt v české fotografii, Städtische Galerie, Olomouc
Bohemian Birds, Dresdner Bank, Frankfurt am Main

- 2000 *Transglobe*, Galerie Mánes, Prag
Jeux d'amour, Wigmore Fine Art, Battersea Art Center, London
Der anagrammatische Körper, ZKM Karlsruhe
Girls Show, National Gallery, Bukarest
Konec Světa?, Palác Kinských (Nationalgalerie), Prag
Girls Show, Galerie Emila Fily, Ústí nad Labem
Artforum, Galerie Feichtner & Mizrahi, Berlin
After The Wall, Hamburger Bahnhof, Berlin
Aktuální Nekonečno, Städtische Galerie, Prag
Sammlung des 19. und 20. Jahrhunderts,
Veletržní palác (Nationalgalerie), Prag
Cena Jindřicha Chalupěckého, Finalistenausstellung Kunstpreis
Jindřich Chalupěcký, Veletržní palác (Nationalgalerie), Prag
Story, Galerie NoD, Prag
Akt v české fotografii, Císařská konírna, Prager Burg, Prag
Bohemian Birds, Kunst Haus Dresden, Dresden
- 1999 *Dusk*, Centre of Contemporary Art, Seattle
99CZ, Artlab, Václavské náměstí 15, Prag
Anagrammatische Körper, Kunsthaus Mürz, Graz
After The Wall, Moderna Museet, Stockholm
Love and Desire, Gallery Photology, Mailand
Bez stěny, Jubiläumsausstellung SCSU,
Marmoralast, St. Petersburg
Things going smoothly, Trafó, Budapest
Rondo, Ludwig Museum, Budapest
- 1998 *Tělo a fotografie*, Fotofestival Prag / Kolín nad Labem /
Salmovský Palác, Prag
Vivinto, Tschechisches Zentrum, Berlin
Fiction intimée, Stiftung J. Miró, Barcelona /
Centre George Pompidou, Espace Elektra, Paris
Art of the World '98, Passage de Retz, Paris
České umění '90, Städtische Galerie, Prag
Současné umění, Dům U zlatého prstenu, Prag
Close Echoes, Städtische Bibliothek, Prag

- Close Echoes*, Kunsthalle, Krems
- Tělo jako důkaz*, Kunstmuseum, Olomouc
- Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*, Berlin
- Pražský dům fotografie – Eröffnung neuer Räume*, Prag
- 1997 *Cena Jindřicha Chalupeckého*, Finalistenausstellung Kunstpreis
Jindřich Chalupecký, Prager Burg, Prag
Anděl, anděl, Galerie Rudolfinum, Prag
Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, Bratislava
Symptomy, Hi-Tech/Art, Haus der Kunst, Brunn
Introspekce, Pražákuv palác, Mährische Galerie, Brunn
Chimera, Mitteleuropäische Fotografie, Halle
Parallelen Praha-Paris, Czech Center, Paris
Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, Haus der Kunst, Brunn
- 1996 *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*, Prager Burg, Prag
Exterior versus Interior, Galerie Cosmos, Bratislava
Orbis Fictus Extractus, Museum und Galerie V Poličce, Polička
1. Nový zlínský kunstsalon, Zlín
Urbane Legenden: Prag, Kunsthalle Baden-Baden
- 1995 *Orbis Fictus*, Valdštejnská jízdárna, II. Jubiläumsausstellung
SCSU, Neue Medien in der tschechischen Kunst, Prag
Divus-Bazar, Libeňský ostrov, Prag
Die Grenzen der Fotografie, Prager Haus der Fotografie, Prag
Zkušební provoz (Test Run), Galerie Mánes, Prag
Čistý zisk, Galerie MXM, Prag
Junge Biennale, Galerie Jan Koniarik, Trnava
- 1994 *Biennale der jungen Kunst/Zvon94*,
Städtische Galerie Dům U kamenného zvonu, Prag
Náhubek, Galerie J. Fragner, Prag
Ženské domovy, Štencův dům, Prag
Předpoklady skutečnosti, Galerie Obecního domu, Prag
- 1993 *Librarii*, The Globe – Englisches Literatur-Kaffeehaus,
Ausstellung von Buchprojekten, Prag
Ausstellung der Diplomarbeiten,
Vysoká škola umelěckoprůmyslová (VŠUP), Prag

	<i>Eurotica 93</i> , Melkweg Gallery, Amsterdam
	<i>Nová jména</i> , Prager Haus der Fotografie, Prag
1992	<i>Ihr Bruder, sein Ehemann</i> , Galerie Václava Špály, Prag
	<i>Ženské domovy</i> , Galerie des Prager Kulturzentrums in den Frauenhäusern, Prag
	<i>Kolumbovo vejce</i> , Galerie Béhémot, Prag
1991	<i>Fotografieausstellung</i> , Galerie Modes Robes, Prag

Publikationen

2008	Království, Katalog zur Ausstellung, Hauptstadt Prag
1998	Zemzoo, Katalog Biennale in Venedig
1997	Umělci sobě: N.Y., für die Zeitschrift Umělec
1995	Výlet, Kunstprojekt für die Zeitschrift Divus
1993	Máj, K.H.Mácha, künstlerische Publikation, Illustration/Grafikdesign
1992 – 97	Künstlerische und grafische Arbeit für das Magazin Yazzyk
1991	Mitbegründerin der literarisch-künstlerischen Zeitschrift Yazzyk

Sammlungen

- Centre Georges Pompidou Paris
- Tschechische Nationalgalerie, Prag
- Städtische Galerie, Prag
- Kunstmuseum Olomouc
- Museum und Galerie V Poličce
- Moderna Museet Stockholm
- Absolut Company Collection
- Private Sammlungen

21.2 Anetta Mona Chisa (*1975, Rumänien)

Zusammen mit Lucia Tkáčová (*1977, Slowakei) seid ihr als slowakisches Duo vor allem in Prag aktiv. Die grosse Ausstellung *A Room of Their Own. Female Affairs* fand 2003 in Bratislava statt. Die Präsentation beinhaltet alles, was man sich unter Frauenkunst vorstellt. Doch der Schein trügt. *A Room of Their Own* ist eine Parodie auf alle weibliche Kunst. Protestiert ihr gegen die Kategorie Frauenkunst?

Heute ist es so schwierig, etwas Neues zu machen in der Kunst, es dreht sich alles im Kreis. Speziell das Thema der so genannten Frauenkunst scheint uns extrem ausgeschöpft. Das Gerede um weibliche Ausdrucksmittel, weibliche Sprache, weiblichen Stil, weibliches Material. Die Stereotypen, werden ständig wiederholt, typisch weibliche Kunst als solche kategorisiert. Wir wollten etwas gegen diese Verweiblichung tun. In der Ausstellung haben wir jeden Raum einer solchen stereotypen weiblichen Kunst zugeordnet. Es gab einen „Mädchenraum“, einen „körperlichen Korridor“, einen „feministischen Bunker“, ein „Mutterschaftszimmer“ und so weiter. So wollten wir verschiedene Profile von Frauenkunst abdecken, die typisch militanten, sensiblen und soziologischen Aspekte.

Für den Titel der Ausstellung habt ihr euch an Virginia Woolf's Aufsatz *A Room of One's Own* aus dem Jahr 1928 angelehnt. Habt ihr die von Woolf geforderte Intimität der Frau zum Gruppentreff gemacht?

Der Begriff feministische Kunst und Frauenkunst wurde übernommen und niemand wusste genau, was das eigentlich ist. Wir haben umfassende Recherchen hier und im Ausland angestellt und uns die Arbeiten vieler Künstlerinnen angeschaut. Diese erste feministische Ideologie von Woolf gesteht der Frau einen eigenen Raum zu. Wir wollten das zu einer allgemein weiblichen Angelegenheit machen. Alle Titel, die wir in der Ausstellung verwendet haben, klangen pathetisch. Wir wollten dem Ganzen einen ironischen Subtext verleihen und der ernsten Sache ein wenig von ihrem Pathos rauben.

Am Eingang der Galerie sind eine Menge pink und rosa Gegenstände auf einem Tisch angeordnet. Was sind das für Dinge?

In der gesamten Ausstellung wollten wir eine formale Ähnlichkeit erreichen zu Dingen, die man schon von anderswoher kennt, von anderen Ausstellungen. Wir setzten auf Stereotypen und wenig originelle Dinge. Es sollte zu Déjà vues kommen. Es gab eine Wand mit pornografischen Bildern, die wir *Cogito ergo sum* benannten. Die abgebildeten Frauen zitierten in Sprechblasen lateinische Sprichwörter. Anderswo wurde eine Barbie Puppe von Iron Man und Superman vergewaltigt, oder ein Video gezeigt, in dem wir uns rasieren. Der Körperkorridor war übersät von benutzten Hygieneartikeln und anderen Ekel erregenden Abfällen. Für den feministischen Bunker umhäckelten wir eine Kollektion männlicher Objekte, einen Aktenkoffer, einen Helm oder eine Flasche mit farbigem Garn (Abb. 50). Mit Make Up fertigten wir Reproduktionen berühmter Gemälde an. Ausserdem schufen wir Gemälde aus Blut, stickten Bilder (Abb. 51) und malten mit unserem Haar. Frauen hatten immer wieder das Bedürfnis, mit Haaren zu malen. Ich habe keine Ahnung, weshalb. Im Haushaltszimmer standen Einkaufstüten mit Proviant für die ganze Familie, im Mutterschaftsraum gab es Ultraschall und eine fotografische Serie von Müttern. An einem Ort präsentierten wir eine vollkommen unästhetische Textilarbeit, anderswo ein Regal mit Gipsabdrücken von Handtaschen. Es heisst ja, ohne sie geht die Frau nirgendwo hin.

Spielt ihr auf bestimmte Künstlerinnen an?

Nein, diese Dinge werden ständig produziert. Wir beziehen uns auf die ganze Kategorie der Frauenkunst. Die ganze Angelegenheit sollte feinfühlig behandelt werden. Aber Feminismus ist nur ein Beispiel für die verschiedenen Ausdrücke und Strömungen, die man hier einfach so übernommen hat. Es gibt Kuratoren und Künstler, die auf diese Tendenzen eingehen, andere weichen ihnen aus. Und das gilt für die Kunst allgemein, alles wiederholt sich ständig. Es ist nötig, neue Ausdrucksformen zu finden, neue Methoden, neue Themen.

Die ausgestellten Werke hätten als in diesem Sinne authentische Frauenkunst durchgehen können. Hat das Publikum den ironischen Subtext erkannt?

Einige haben die Ausstellung überhaupt nicht kapiert. Sie waren schockiert von den Tampons und dachten, wow, das sind Feministinnen. Wenn man sich darin vertiefte, konnte man die weitere, ironische Ebene sehen. Die Werke waren eigentlich der Kommentar Ihrer selbst.

Auch wenn es unter ironischem Vorzeichen geschah, so habt ihr doch verschiedenste Prozesse in der Herstellung von Frauenkunst durchgemacht.

Ja, das war toll, es hat riesigen Spass gemacht. Ich verstehe, weshalb Frauen das machen. Nur leider ist es nichts Neues mehr.

Bleibt euer persönlicher Zugang zu feministischen und genderspezifischen Fragen auch auf der ironischen Ebene?

Das kann vielleicht eine andere Ausstellung beantworten. *Chlap, hrdina, duch, stroj* (Kerl, Held, Geist, Maschine, 2006) fand wie schon *A Room of Their Own* in der Galerie Medium in Bratislava statt und war eigentlich die Fortsetzung der ersten Frauenausstellung. Kunst von Frauen, egal, was sie machen, wurde immer als Frauenkunst eingestuft. Männerkunst ist immer einfach Kunst, ohne jegliches Attribut. Wir wollten eine Männerausstellung machen. Wir haben Werke von Künstlern zu einer explizit maskulinen Ausstellung zusammengetragen. Die Arbeiten der 30 Künstler haben wir in verschiedene Kategorien eingeteilt, in Sport, Militär, Kampf, Universum, Ego, Absolutheit, Sex, Körper. Weil niemand zuvor männliche Kunst als solche reflektiert hat, haben wir die Kategorien auf Grund von ausgewählten Arbeiten der älteren Generation aufgestellt und sie dann als fiktive Raster in die Gegenwart gedehnt. Obwohl es sonst nicht auffallen würde, erschienen die Werke in diesem Kontext dann auch als ausgesprochen männlich.

Haben alle eingeladenen Künstler mitgemacht?

Nein, einige haben abgelehnt, wohl aus Angst, dass wir uns über sie lustig machen würden. Vielleicht haben wir die Werke tatsächlich auf gewisse Art und Weise für unsere Zwecke missbraucht. Die Ironie betraf dann aber die ganze Kategorisierung.

Konnten die Ausstellenden das Konzept ohne weiteres nachvollziehen, oder musstet ihr sie mit dem Sachverhalten vertraut machen?

Einige von ihnen waren offener, andere misstrauisch. Unser Ruf war uns wohl vorausgeeilt. Sie hatten Angst, dass wir sie als Männer in eine Ecke drängen würden. Aber im Allgemeinen sind wir auf kein grosses Unverständnis gestossen. Wir haben mit allen Beteiligten lange Gespräche geführt, um sie über gewisse Theorien aufzuklären. Bereits die Tatsache, dass fünfzig Männer jetzt eine Ahnung von dem Thema haben, ist ein verbesserter Stand.

Sowohl in der Frauen- wie auch in der Männerausstellung ging es um eine stereotype geschlechtsspezifische Struktur. Die maskuline Kunst habt ihr in eigener Regie gruppiert. Auch für *Nonstrategic Scenarios: The Red Library* in der Prager Galerie Jelení 2005 habt ihr neue Kategorien geschaffen. Und damit direkt unter die Gürtellinie der Prager Kunstszene gegriffen.

Das war unsere erste eigene Ausstellung in Prag. Wir wollten etwas machen, das auf den hiesigen Kontext zugeschnitten ist. Alle Männer, die wir zumindest vom Sehen her kannten, haben wir in sechs sexuelle Kategorien eingeteilt (Abb. 52). Die höchste Auszeichnung „Wann auch immer, was auch immer“ wurde nur Jiří Ptáček zuteil. Er war der Held und Gewinner, der König des Abends. Weiter gab es die Kategorien: „Heimliche Objekte der Begierde - Männer, die man nur pro forma abweist“, „Eine Nacht zur Steigerung des Selbstbewusstseins“, „Sex aus Höflichkeit“, „Momentane Umnachtung – Männer, die uns nach sechs Mojitos kriegen“, oder „Männer, denen wir nur auf einer einsamen Insel unterliegen“. Die letzte Kategorie bildete die „Biologische Pflicht – Geschlechtsverkehr unter Drohung des Untergangs der Menschheit“.

Auf der Einladung zur Vernissage sind alle Namen abgedruckt. Das macht neugierig (Abb. 53).

An diesem Abend kamen etwa vierzig Männer, aber nur drei Frauen. Das Interessante am Projekt war, dass Leute sich in gemeinsamem Schicksal wieder fanden, die sonst eigentlich gar nichts miteinander zu tun haben. Gute und schlechte Künstler und Kuratoren wurden in derselben Kategorie verbunden. Es ist eine professionelle Szene, die wir unter ganz andere Kriterien eingeteilt haben. Wir haben die ganze Hierarchie nach subjektiven Merkmalen umgewertet und andere Charakteristiken herausgehoben. Wir urteilten nicht nach Intelligenz oder künstlerischer Qualität, sondern nach Sexappeal und Aussehen. Das Projekt endete nicht mit der Ausstellung. Es wurde lange weiterdiskutiert. Das Konzept hat plötzlich die Verhältnisse der Männer durcheinander gebracht, sowie unsere Beziehungen zu ihnen umgekrempelt. Wir haben in ihr Leben eingegriffen und damit auch das unsere verändert. Für einige war es Boulevard, aber beschäftigt hat es jeden. In dieser kleinen Szene beruht alles auf den Bekanntschaften, auf den Flirts und wir haben das durcheinander gebracht.

Und ganz offensichtlich aus weiblicher Sicht.

Alles was wir tun geschieht aus unserer Sicht, wir machen nichts Objektives.

Im Resultat der Kategorisierung deckt ihr bestehende persönliche Verhältnisse auf, um sie im selben Moment durcheinander zu bringen. Es gibt kein Zurück mehr. Auch in Bratislava habt ihr euer eigenes Umfeld und euch selbst nicht verschont.

Da ist an den Wänden der Galerie ein Kontaktnetz entstanden. Die Namen der Leute waren mit Pfeilen verbunden, die die jeweiligen Beziehungen aufzeigten. Ausgehend von unseren Namen entstand ein riesiges Netz, das unzählige Verkettungen aufdeckte. Es entstanden übermittelte Berührungen bis auf die Ebene nationaler Berühmtheiten, Sänger, Politiker. Der unglaublichste Kontakt führte bis zu Prinz William. Uns faszinieren die Verhältnisse der Leute, was überall um einen herum geschieht und in was man doch keinen richtigen Einblick hat. Wir wollen keine

abstrakte Konzeptkunst machen, sondern uns mit Dingen beschäftigen, die wirklich aufregend sind. Auch wenn es nur die Frage sein sollte: Wer, wie, mit wem?

Fehlenden Mut zur Provokation kann man euch nicht vorwerfen. Im Film *Home Video*, der an der Prager Biennale 2005 zu sehen war, habt ihr euch fiktiv an den mächtigsten Persönlichkeiten der Prager Kunstszene vergriffen. In einem Gespräch unter Freundinnen verhandelten sie mit Lucia Tkáčová über sexuellen Wert und unmoralische Angebote von Milan Knížák, dem Leiter der Nationalgalerie und Giancarlo Politi, Herausgeber des Kunstmagazins *Flash Art* (Abb. 54).

Wir schufen eine Einheit zweier Männer, die miteinander arbeiten. Ihre Rivalität ist in Wirklichkeit rein professioneller Art. Wir haben die Männer zu Objekten degradiert auf eine Weise, wie es sonst eher männlicher Gewohnheit entspricht. Zudem haben wir den Streit zwischen Giancarlo Politi und Milan Knížák um die zweite Prager Biennale verwendet. Im Film haben wir darüber diskutiert, mit welchem Mann wir eher ins Bett steigen würden und für welche Gegenleistung: Für eine Soloausstellung in der Nationalgalerie, oder eher für einen Frontartikel in der *Flash Art*? Wir haben ein Trading durchgeführt, eine Art geplante Prostitution. Wir haben die Männer untereinander ausgetauscht und ihnen für die professionellen Leistungen, die ihnen ihre institutionelle Macht erlaubt, unsere sexuellen Angebote unterbreitet. Macht fasziniert uns. Im eigentlichen Leben entscheiden die beiden mit einem Fingerschnipsen, aber in diesem Fall haben wir über sie entschieden. Die Macht lag ganz bei uns. Es verschafft uns Genugtuung, dass wenigstens einmal auch wir über sie bestimmen können. Im Kreieren eigener Massstäbe liegt unsere einzige Chance.

Akzeptiert das männliche Umfeld euere Machenschaften, weil ihr selbst als schöne junge Frauen ihre Kriterien erfüllt?

Unsere Aktionen wären noch viel effizienter, wenn wir zwei hässliche, alte Tanten wären. Dann würden die Leute staunen, dass wir uns so etwas erlauben. Wir hegen keine negativen Empfindungen gegenüber den Männern, im Gegenteil. Wir lieben sie, sie sind unser Arbeitsmaterial, unser Thema.

Denkst du, dass ihr durch eure Arbeit nachhaltig in die Machtstrukturen der Kunstszene eingreifen könnt?

Ich habe resigniert, die Welt verändern zu wollen. Mit dem, was wir tun, verändern wir häufig unsere eigenen Leben. Wir sind viel zu klein, um etwas Grosses verändern zu können, wir haben keine Macht, und darum geht es.

Seht ihr für Frauen und für Männer dieselben Möglichkeiten, zu dieser Macht zu gelangen?

Ich empfinde die Chancen im heutigen, ausgewachsenen euro-amerikanischen Kontext als für beide Geschlechter gleich. Im professionellen Leben regt mich am meisten auf, wenn man immer nur in seiner biologischen Eigenschaft als Frau beurteilt wird. Wenn man nicht Künstlerin oder Managerin ist, sondern immer das Attribut der Frau angehängt bekommt und nach weiblichem Verhalten, Zugang, Umgang gesucht wird. Unbewusst sind diese Kategorien noch immer vorhanden. Vielleicht gibt es wirklich einen Unterschied, aber ich will ihn als natürlich auffassen. Ich kämpfe gegen das Modell des intellektuellen weissen Mannes und seine Autorität. Ich will keine geschlechtslose Kunst machen, sondern einfach das, was uns in natürlicher Weise Spass macht. Es ist die grösste Kraft der Frau, wenn sie so sind, wie sie sind. Wir brauchen Saft und Leben.

2011

Hat sich die Einstellung der Kunstschaffenden und des Umfeldes gegenüber Gender deiner Meinung nach irgendwie verändert?

Ich glaube, dass das allgemeine Bewusstsein und die Standpunkte zu Gender stagnieren. Die Veränderungen sind minimal. Es wird ganze Generationen brauchen, bis sich die Anschauung darauf, was wir Gender nennen, wirklich ändert. Möglicherweise kehrt es sich zum Guten in dem Sinn, dass die Problematik von Gender selber nicht mehr aktuell sein wird und das Thema der Vergangenheit angehört.

Inwiefern hat sich dein Arbeitsstil seit dem Jahr 2006 verändert? Interessieren dich andere Aspekte am Thema Gender als noch vor fünf Jahren?

Der Arbeitsstil verändert sich ständig. Was die Interessen betrifft, so verändern sie sich vor allem in der Tiefgründigkeit. Der Werkprozess ist zwar schwieriger und dauert länger, dafür ist die Genugtuung umso grösser.

Beobachtest du mehr Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem Thema Gender auseinandersetzen, vielleicht aus der jüngeren Generation? Oder denkst du, es sind weniger? Haben sich einige deiner Schülerinnen der Thematik angenommen?

Da ich im Bereich Neue Medien lehre, in dem vornehmlich Männer studieren, ist das Interesse an Gender minimal bis gar nicht vorhanden. Die einzigen Studenten, die sich mit ihrer Sexualität und damit verbunden mit ihrer Stellung in der Gesellschaft beschäftigen, sind Männer homosexueller Orientierung.

Interview Chisa 2006/2011

Anetta Mona Chisa – Curriculum Vitae

Geboren 1975 in Rumänien, lebt und arbeitet in Prag und Bratislava.

Preise

2005 Oskar Čepán Award, Bratislava

Stipendien

2009 Artist in Residence Programm der Galerie Futura,
Chateau Třebešice
2008 Pro Helvetia Artist in Residence Programm, F+F, Zürich
2007 Visegrad Fund Artist in Residence Programm,
Ujazdowski castle, Warschau,
2006 ISCP (International Studio & Curatorial Program), New York
Tranzit Stipendienaufenthalt, MuseumsQuartier, Wien
2005 Cité des Arts Internationales, Paris

Einzelausstellungen

2011 *Performing History*, mit Ion Grigorescu, Biennale Venedig 2011,
Rumänischer Pavillon
Material Culture / Things in our Hands,
Christine Koenig Galerie, Wien
The More You Tell Me, the Stronger I Can Hit,
Tarsaskor Gallery, Budapest
2010 *How to Make a Revolution*, MLAC, Rom
Far from You, Karlín Studios, Prag
2009 *Wager*, Galerie Collectiva, Berlin
Fair Sex, Hermitage Gallery, Chicago
Footnotes to Business, Footnotes to Pleasure,
Christine Koenig Galerie, Wien
2008 *Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová*,
Neuer Berliner Kunstverein, Berlin

- 2006 *Blondes Must Be Stopped*, Purple Room, Rom
Romantic Economies, Medium Gallery, Bratislava
Everything is Work, Tranzit.org, Bratislava
Magical recipes for love, happiness and health,
f.a.i.t. gallery, Krakau
Ortografio de Potenco, Galerie Futura, Prag
FAQ, Quartier 21 Ovalhalle, MuseumsQuartier, Wien
- 2005 *Nonstrategic Scenarios: The Red Library*, Galerie Jelení, Prag
Videosomic, Galerie Space, Bratislava
- 2003 *A Room of Their Own*, Galerie Medium, Bratislava

Gruppenausstellungen

- 2011 *Rearview Mirror*, The Power Plant –
Contemporary Art Gallery, Toronto
The Bergen Accords, Hordaland Art Centre, Bergen
Über Dinge, Kunsthaus Muerz, Mürzzuschlag
Models For Taking Part, Presentation House Gallery, Vancouver
- 2010 *Hard to Sell, Good to Have*, Palais Sturany, Wien
Figura cuncta videntis (the all-seeing eye)
(Homage to Christoph Schlingensief),
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien
Transition Times - Art video d'Europe centrale,
Paris Photo 2010, Paris
There Has Been No Future, There Will Be No Past,
ISCP, New York
Erased Walls, Mediations Biennale, Poznan
Shockworkers of the Mobile Image,
First Ural Industrial Biennial, Ekaterinburg
As You Desire Me,
Contemporary Art Gallery of Brukenthal Museum, Sibiu
Beyond Credit, Sanat Limani, Istanbul
Over the Counter -
The Phenomena of Post-Socialist Economy in Contemporary Art,

Mucsarnok Kunsthalle, Budapest
Videodrome, Autocenter, Berlin
Curated by_Wien 2010 / Art&Film,
 Christine Koenig Gallery, Wien
*Starter-Works from the Vehbi Koc Foundation Contemporary Art
 Collection*, Arter-space for art, Istanbul
Gender Check, Zacheta National Gallery of Art, Warschau
The artist in the (art) society, Motorenhalle, Dresden
The Atrocity Exhibition, Feinkost Galerie, Berlin
While Bodies Get Mirrored,
 Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich
Cinema X: I Like to Watch,
 Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto
The Romance of my Young Days, the Future of my Nostalgia,
 Central Slovakian Gallery, Banská Bystrica
*History, Memory, Identity: contemporary photography from
 Eastern Europe*, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena
 2009 *Formats of Transformation 89-09*,
 Brünn House of Arts / Museum auf Abruf, Wien
Communism never Happend, Feinkost Galerie, Berlin
Until the End of the World, AMP Gallery, Athen
The Reach of Realism, Museum of Contemporary Art, Miami
Gender Check, MUMOK, Wien
Totale Erinnerung,
 Fotofestival Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg
Documenta, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg
Don't Worry It's Only Money, City Art Rooms, Auckland
Der Schnitt durch die Oberfläche legt neue Oberflächen frei,
 Temporary Gallery, Köln
One day I will be a Star, Maison du Livre de l'Image et du Son
 François Mitterrand, Villeurbanne
The Making of Art, Schirn Kunsthalle, Frankfurt
Working Memory, Tranzit, Bratislava

2008 *Art Unlimited*, Basel
Things and Thoughts, Collectiva gallery, Berlin
Young Artists' Biennial, Bukarest
6th Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum
Manual CC - Instructions for Beginners and Advanced Players,
 uqbar, Berlin
All about Museum, Slovak National Gallery, Bratislava
Petit Histoires, Espace Apollonia, Strassburg
El Gabinete Checo, Czech Centre Madrid
Do Something Different, Barbican Centre, London
L'Art en Europe, Domaine Pommery, Reims
The Way Things Are ... Works from the Thyssen-Bornemisza Art
Contemporary Collection, Centre of Contemporary Art, Torun
Flowers of Our Lives, Centre of Contemporary Art, Torun
 2007 *GDP*, M'ars Gallery, Moskau
L'Europe en devenir, Centre Culturel Suisse, Paris
Equal Opportunities, C2C gallery, Prag
Humor Works, Skuc gallery, Ljubljana
Public art Bukarest, Bukarest
Bad Beuys Entertainment, mit Boling, Bruno, Tkáčová,
 collectif fact, Matsoukis, Mirza, PrŽvieux, Rungjang, Zucconi,
 Galerie West, Den Hague
Bio Power, Medium Gallery, Bratislava
Shooting Back, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien
GDP, Städtische Galerie, Prag
Prague Biennale 3, Karlín Hall, Prag
The Space Between, The Daryl Roth Theatre, New York
New Video Art from Central Europe: Art Power,
 RISD Museum, Providence
Locus Solus (talks of inanimate reason at the country estate),
 Myto, Mexico City
art world etiquette, ThreeWalls, Chicago
The Collection, Trafo gallery, Budapest
Partners in Crime, Gallery MC, New York

	<i>Culture Clash</i> , Bastard gallery, Oslo
2006	<i>Transfer</i> , Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad
	YVAA, The Kosova Art Gallery, Prishtina
	<i>Arrivals>Slovakia</i> , Turner Contemporary, Margate
	<i>Marketenderin – Giveaways und Performances</i> , Hardware MedienKunstVerein, Dortmund
	<i>Runaway</i> , Space Gallery, Bratislava
	<i>Kuba: Journey Against the Current</i> , Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien
	<i>Shadows of Humor</i> , BWA Awangarda, Wroclaw
	<i>Keine Wunderkammer</i> , Hit gallery, Bratislava
	<i>My Love is Dead</i> , Gallery Oel-Fruh, Hamburg
	<i>Innenansicht</i> , Kunstraum NOE, Wien
	<i>Frisbee</i> , Dům pánů z Kunštátu, Brunn
	<i>Fremdkörper</i> , Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin
2005	<i>Prague Biennale 2</i> , Praha-Karlín, Prag
	<i>Iconoclash</i> , Spitz gallery, London
	<i>The Artist With Two Brains</i> , NAB-Jewellery Quarter, Birmingham
	<i>It Happened Elsewhere</i> , Vision Center, Cork
2003	<i>The Last East European Show</i> , Museum of Contemporary Art, Belgrad

Kuratierte Projekte

2006	<i>Man, Hero, Spirit, Machine</i> , Galerie Medium, Bratislava
	<i>There could be misinformation</i> , Galerie UNA, Bukarest
2004	<i>Error</i> , Galerie Hit, Bratislava
2003	<i>Pretty guys</i> , Galerie Hit, Bratislava

21.3 Milena Dopitová (*1963, Šternberk)

Intim-öffentlich, jung-alt, sicher-gefährlich, hart-weich, männlich-weiblich: Ihre Arbeit bewegt sich an der Grenze zwischen zwei Polen. Steht man vor ihren Werken, hat man immer das Gefühl, man befinde sich in einem geladenen Bereich, der keine Entspannung zulässt.

Das Thema der Grenze hat mich immer interessiert. Zuerst war es eine Grenze zwischen Intimem und Öffentlichem. Damals entstanden die ersten Installationen, zum Beispiel fotografierte ich Kaugummi. Erst sind sie etwas so Intimes und im nächsten Moment werden sie zu einer öffentlichen Angelegenheit. Erst der Abdruck der Zähne und auf einmal wird daraus etwas ganz anderes. Das Interesse an der Grenze zog sich in meiner Arbeit weiter. Ich glaube, das spiegelte sich in meiner Wahrnehmung der Welt, als ich anfang, häufiger in fremde Länder zu reisen. Dort beobachtete ich die Umgebung, das soziale Umfeld, auf welche Weise die Leute leben. Ich wurde mit Feminismus konfrontiert oder anderen Fragen, über die man bei uns nicht so offen redete, zum Beispiel das Phänomen des *Sexual Harassment*. Ich hatte immer das Bedürfnis, auf das, was ich sehe, zu reagieren. Ich stellte mir die Frage, ob Feminismus richtig ist für Frauen, wo seine Grenzen bei uns sind, in welcher Art man ihn bei uns liest, inwiefern er ernst genommen wird. Das *Sexual Harassment* zum Beispiel war bei uns immer eher ein Witz.

Die Installation *4 Masky* (4 Masken, 1992, Abb. 57) besteht aus vier nebeneinander hängenden fotografischen Porträts und einem darunter liegenden Schwimmbecken. Auf jeder der Fotografien ist ihr Gesicht durch eine andere Maske verfremdet, die Porträts hängen über Springböcken.

Es geht um bestimmte Rollen der Frau in der Gesellschaft. In einem Fall ist es die Sorgetragende, die Gesellschaftliche, die manchmal gefährlich sein kann, dann eine Rolle, die mit Verbrechen verbunden wird, und die Rolle der Schönen Frau. Es geht um die Frage, ob man sich überhaupt jemals in der Gesellschaft von Menschen befindet, die keine Maske tragen. Eine Ebene kann feministisch gelesen werden,

aber dann geht es eher allgemein darum, wie die Menschen miteinander umgehen, um den sozialen Subtext.

Auch im Motiv der Maske ist wieder eine Abgrenzung sichtbar.

Aber sind es frei gewählte Grenzen? Ich sehe die Maske als Schutz der eigenen Identität. Häufig weiss man nicht, mit wem man eigentlich spricht. In der Gesellschaft ist der Mensch verletzlicher, daher hat er selbstverständlich eine Maske, um zu überleben.

Ihren Werken werden moralisierende Momente einbeschrieben, ebenso wie sie unter feministischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Hegen sie derlei Absichten?

Jede meiner Arbeiten ist eine Aufforderung zum Nachdenken. Ich will nicht moralisieren und sagen, wie es ist. Aber es ist immer ein Provozieren des Betrachters, an Dinge zu denken und über Dinge nachzudenken. Falls jemand Moral in meiner Arbeit sieht, habe ich nichts dagegen. Selbstverständlich ist es für mich immer angenehmer, wenn es mehrere Interpretationsebenen gibt. So kann die Arbeit mehr Leute ansprechen. Zum Beispiel die Arbeit *Masky* Sie wird feministisch ausgelegt, aber es geht auch um Wettkampf. Zusätzlich symbolisiert das Schwimmbecken die Reinigung der Gesellschaft. Ob es um Jugend oder Alter geht, die Ebene der persönlichen Moral ist allgegenwärtig. Es gefällt mir, wenn das Werk mehrere Möglichkeiten beinhaltet, den Betrachter zu attackieren.

In *Neboj se udělat ten velký krok* (Hab keine Angst vor dem grossen Schritt, 1994, Abb. 58) hängt das Bild von Jeanne d'Arc über einem Billardtisch, der ganz mit Wolle umstrickt ist.

Die Frau im radikalen Feminismus versucht, sich wie ein Mann zu benehmen. Als ich zum ersten Mal in den Vereinigten Staaten war, wurde ich mit radikalem Feminismus konfrontiert. Bei uns existierte Feminismus in öffentlicher Form überhaupt nicht. Er war tabu und wurde nach männlichem Prinzip lächerlich gemacht. Auch ich habe es als ungesund empfunden, dass eine Frau aussehen will

wie ein Mann. Oder dass sie ihr Kind nicht an eine Vernissage mitnimmt, weil da wichtige Leute sein werden, wichtige Galeristen. Das waren Momente, die mich schockierten. So entstand die Installation *Neboj se udělat ten velký krok*. Das typisch männliche Billard ist mit Wolle überzogen, die das Spielen verunmöglicht. Es ist verbunden mit dem Bild von Jeanne d'Arc, die ein wunderschönes, weibliches und verletzliches Gesicht hat. Aber eigentlich ist die Rüstung auch eher unnatürlich für eine Frau. Hier ist es die Grenze der Natürlichkeit, die zum Nachdenken anregt. Ist das eine Frau? Sollte sie sich denn wie ein Mann verhalten? Ich will nicht beurteilen, ob Feminismus richtig ist oder nicht. Das würde ich nicht wagen. Nach gewissen Erfahrungen, die ich als Frau in der Gesellschaft gemacht habe, blicke ich aber anders darauf, auch wenn nicht in einer radikalen Form.

Die Wolle steht für das weibliche Prinzip. Will es das patriarchalische Spiel mitspielen? Will Die Heldin Jeanne d'Arc mit denselben Waffen kämpfen? Über den Billardtisch gespannt, verunmöglicht die Wolle das Spiel für beide Geschlechter und die Heldin hängt als mahnende Erinnerung über dem Geschehen, starr und gefangen in ihrer Rüstung.

Es ist ein Eindringen in die männliche Welt. Ich sehe das so: Ich will das Spiel spielen, aber es will einfach nicht so richtig funktionieren. Auch die blaue Farbe der Wolle deutet für mich eher auf den Traum eines Spiels. Auch wenn ich bis zu einem gewissen Punkt komme, stosse ich wieder an Grenzen. Frauen und Männer sind nicht fähig, genau das gleiche wie ihr Gegenüber zu tun, sich genau so zu bewegen. Selbstverständlich gibt es Ausnahmen. Die Arbeit entstand in New York, in der Galerie Ronald Feldmann. Feldmann las in ihr eine mutige Aktion gegen radikalen Feminismus. Die Situation dort war ganz anders als bei uns. Feministische Aktionen waren nötig, weil manche Galeristen weibliche Künstler überhaupt nicht anerkannten. Für mich war es interessant, die Arbeit dort auszustellen. Hier lasen sie die Leute unter tschechischen Bedingungen und legten sie als feministische Arbeit aus. In den USA war dem Publikum klar, dass irgendetwas nicht stimmte.

Die Wolle umgarnt zwar den Tisch, resigniert aber vor der männlichen Grenze. Sie sucht keine anderen Wege ausserhalb des patriarchalischen Prinzips.

Das ist interessant. Es ist eigentlich das Umarmen des männlichen Prinzips. Für mich ergibt es eine neue Form. Es ist weder Mann noch Frau. Was ist es also? Bis wohin reichen die Rechte der Frau, das männliche Spiel zu spielen? Es ist nicht der männliche Tisch und die weibliche Wolle. Es ist ein selbständiges Objekt.

Im tschechischen Umfeld benutzen andere Künstlerinnen ebenfalls typisch weibliche Materialien. Beth Zonderman stickt Bilder und Jitka Geringová bäckt Kunst. Bestehen Parallelen zwischen Ihrem Werk und demjenigen der genannten Künstlerinnen?

Auf jeden Fall. Es gibt eine ganz einfache Verbindung. Alle drücken sich in weiblicher Sprache aus. Ich sehe in ihrer Arbeit das, wonach mich Journalisten immer fragen. Nämlich, woher der Eindruck feministischer Kunst kommt. Die Antwort ist, dass ich eine Frau bin und mich als solche mitteile. Es geht nur um die Form, in welcher Weise man dem Betrachter die Idee mitteilt.

Wie beurteilen Sie die feministischen Angelegenheiten in der tschechischen Gesellschaft?

Sie sind bestimmt noch nicht genug beleuchtet. Den Arbeitsmarkt betreffend, so bekommen Frauen weniger Lohn als Männer für dieselbe Arbeit und für Frauen mit Kindern ist es schwieriger, eine Stelle zu finden. Darüber redete man früher nicht öffentlich. Als die Grenzen aufgingen, interessierten mich Dinge, von denen ich das Gefühl hatte, ich müsse sie publik machen und auf sie zeigen, die Leute provozieren und zu einer Reaktion zwingen.

Hatten Männer und Frauen im Sozialismus gleiche Rechte?

Die Frau konnte sich nicht selbst nach eigenem Willen realisieren. Man beneidete die Frauen im Westen, weil sie mit den Kindern zu Hause sein konnten und nicht zur Arbeit mussten. Selbstrealisation gab es nicht, sondern eher Gleichberechtigung.

Haben Sie das männliche Prinzip in der Kunst gespürt? Wie war das Verhältnis zu Ihren männlichen Kollegen?

Das habe ich nie gespürt, aber wir waren auch eine neue Generation. Es gab nicht viele Frauen in diesem Bereich. Später hat sich die Energie aufgestaut und auf einmal tauchten unglaublich viele Frauen auf. Die Verhältnisse untereinander waren individuell. Künstler sind eitel. Ich hatte kein Problem unter meinen Kollegen, aber bekam ihre Meinungen mit. Einige meinten, es gebe zu viele Frauen in der Kunstszene. Aber das waren Ausnahmen. Allgemein habe ich die männliche Gesellschaft eher als lehrreich empfunden.

Was sehen Sie jetzt, wenn Sie zurückblicken auf ihre Erfahrungen in den USA?

Wenn jemand immer unter denselben Bedingungen lebt, sieht er das aktuelle Problem, die Grenze nicht mehr scharf. Kommt man von aussen, fällt es einem auf und man schafft eine Arbeit dazu. Diese wird vom heimischen Publikum wieder in eigenen Kontext gebracht. In der Kunst ist es immer wichtig, eine Situation von aussen zu betrachten, um dann den Weg zur Kommunikation zu finden: Was bedeutet es, wenn eine Frau ihr neugeborenes Kind nicht an eine Vernissage mitnimmt, um nicht als minderwertig dazu stehen? Ist das normal?

Wie stehen Sie den damals neuen feministischen Fragen heute gegenüber?

Im Jahr 1994 hatte ich gerade die Schule abgeschlossen und noch keine Situation erfahren, die mich in der männlichen Welt eingeschränkt hätte. Darum hatte ich ein Gefühl von Gleichgewicht zwischen den Geschlechtern. Seither sind einige Jahre vergangen und ich habe meine persönlichen Erfahrungen gemacht. Wenn mich jemand fragt, ob ich eine Feministin sei, antworte ich noch immer mit nein. Aber ich versuche, in der Gesellschaft sowohl Männer wie auch Frauen zu verstehen und auf ihre beiden Welten zu reagieren. Und damit, dass ich eher weibliche Materialien benutze, ist es eher eine natürliche Angelegenheit.

Steht Ihnen die postfeministische Dekonstruktion der Geschlechter näher als radikaler Feminismus?

Ich habe mich nie an Konstrukte gehalten. Ich reagiere auf das, was mich gerade interessiert, jetzt zum Beispiel auf das Alter (*Sixtysomething*, 2003, Abb. 59). Die Protagonisten sind meine Zwillingschwester und ich, also könnte ein feministischer Ansatz vorhanden sein. Es geht aber auch um die Beziehung zwischen Frauen und Männern. Das Leben mit der Schwester überdauert die Beziehung zwischen Mann und Frau. Männer sind genauso darin enthalten, ihre Präsenz ist sehr stark in seiner Abwesenheit zu spüren. Es geht um die Auseinandersetzung mit der Einsamkeit, weil sie das Schlimmste am Alter ist. Der Bogen spannt sich bis in die plastische Chirurgie, die vor allem in Amerika als Mittel gegen das Alter eingesetzt wird. Männer sind davon gleich betroffen wie Frauen. Durch die Kosmetik dringen sie in die Frauenwelt, was ich an sich gut finde. In Kalifornien sind die Leute von der Arbeit schockiert, sie wollen das Alter nicht sehen. In New York hatten sie weniger Probleme damit. Die Grenze liegt auch da in der Frage nach der Natürlichkeit. Das Alter wird tabuisiert, die Oberfläche ist überall makellos. Aber den Prozess kann man nicht aufhalten.

Was bedeutet für Sie die Arbeit mit dem eigenen Körper?

Man bezieht sich auf die eigene Identität. Die erste Arbeit *Já a moje sestra* (Ich und meine Schwester, 1990) zeigen uns in frontaler Ansicht mit Schwimmkappe. Ist es eine Person oder sind es zwei? Ist die Fotografie manipuliert? Ich habe die Kappe benutzt, um Unterschiede zu verdecken und die Ähnlichkeit hervorzuheben. Auch jetzt sieht man wieder uns beide, auch die Masken wiederholen sich. Damals ging es jedoch nicht um meine Identität, jetzt schon. Ansonsten ist es einfach praktischer, das eigene Gesicht zu verwenden. Es geht mir nicht, wie zum Beispiel Veronika Bromová oder Lenka Klodová, um den eigenen Körper.

Die raumfüllende Installation *Nepočítám se svou proměnou* (Ich rechne nicht mit meiner Verwandlung, 1993, Abb. 60) ruft Assoziationen hervor zu Geburt und Tod, von einem unbestimmten Raum dazwischen.

Diese Arbeit entstand aus der Erfahrung mit dem klinischen Tod meiner Mutter. Vor allem ging es um die Situation des Tunnels, wo der Mensch dem Licht folgt. Es geht um den Zustand, der weder Tod noch Schlaf noch Anästhesie ist. Was ist das für eine Zeit, die der Mensch durchmacht? Kehrt er zurück oder nicht? Es geht um die Sehnsucht des Menschen, in dieses Licht zu gehen. Das habe ich mit dem gynäkologischen Sessel verbunden. Denn auch die Geburt stellt eine Grenzsituation dar. Beim Szenario einer Geburt denkt man, dass jemand stirbt. Es ist ein wahnsinniger Eingriff für das Kind. Kommt es auf diese Welt, oder bleibt es in einer anderen?

Als eine der ersten weiblichen Protagonistinnen in der jungen tschechischen Kunstszene nach der Revolution 1989 haben Sie sich an diversen Ausstellungen beteiligt, die als Frauenausstellungen rezipiert wurden. Was bedeutete diese Zuordnung zu der Zeit?

Für mich war das ganz natürlich. Etwas, das man unter der Decke gehalten hatte, das es nicht gegeben hat. Und das musste raus. Jetzt sind Frauenausstellungen nicht mehr viel zu sehen, weil es für Männer und Frauen genügend Möglichkeiten gibt, auszustellen. Wenn heute nur Frauen an einer Ausstellung vertreten sind, stösst sich niemand mehr daran. Obwohl es die Männer unterbewusst wohl trotzdem berührt und sie sich fragen, warum Frauen das tun. Ich glaube aber, auch an das wird man sich gewöhnen. Es können sich ja auch fünf Lesben oder fünf Grossmütter treffen.

Sind die Bedingungen auf dem heutigen Kunstmarkt für Männer und Frauen gleich?

Ich habe das allgemeine Gefühl, dass die Situation auf dem Markt sich erschwert hat. Nach der Revolution war das Interesse von Aussen viel grösser, die Möglichkeiten waren einfacher. Es ist nicht leicht, den Westen einzuholen nach der

Erfahrung des Sozialismus und den verpassten Chancen. Unsere Zeitgenössische Kunst ist sehr jung. Leider hat sich der Markt nach der Revolution nicht genügend gefangen.

Interview Dopitová 2006

Milena Dopitová – Curriculum Vitae

Geboren 1963 in Šternberk, lebt und arbeitet in Prag

Ausbildung

1986 – 1994 Akademie der Bildenden Künste AVU in Prag

Preise und Auszeichnungen

2003 Transit
1997 The Pollock-Krasner Foundation, INC., New York
 The Central European Culture Initiative Prize, Wien

Stipendien (Auswahl)

2002 International and Curatorial Programme, New York
1997 MAK Schindler Residency, Los Angeles
 The Sculpture Place, Utica New York
1996 The Fabric Workshop, Philadelphia
1995 The Mattress Factory, Pittsburgh
1994 Canberra School of Art, Canberra
 The Institute of Contemporary Art, Boston
1993 Progetto 93, Civitella d'Agliano
1992 Nottingham Polytechnic, Nottingham
1991 Galerie 68elf, Köln
1990 Internationale Sommerakademie, Salzburg

Einzelausstellungen (Auswahl):

2011 *Where My First End?* City Gallery Blansko
2007 *Come, I'll Show You the Way Through Paradise,*
 American Center, Prag
2006 *Does wind also have rays?*, Städtische Galerie, Karlsbad

- 2005 *Sixtysomething*, Galerie Jiří Švestka, Prag
- 2004 *Everything What I Want You May Wish Too*,
Ausstellungshalle Sokolská, Ostrava
Washing Day, Galerie Display, Prag
- 2003 *Sixtysomething*, Ronald Feldman Fine Arts, New York
Green Plateaus, House of Lords of Kunštát, Brunn
- 2002 *I'm Gonna Make You Wonder if You Are My Friend*,
Czech Centre, New York
- 2001 *Come, I'll Show You the Way Through Paradise -*
Prager Madonnas
- 2000 *Museum Ostdeutsche Galerie*, Regensburg (mit Jasanský/Polák)
Installations 1992 – 1999, Ludwig Museum, Budapest
- 2000 *Come, I'll Show You the Way Through Paradise*,
Galerie Jiří Švestka, Prag /
Abgelehnte Werke für die EXPO 2000 Hannover,
Foyer des tschechischen Parlamentgebäudes,
- 1999 *Installations 1992 – 1999*, Haus der Kunst in Brunn /
Ludwig Museum, Budapest / Kunsthalle, Krems /
Galerie Jiří Švestka, Prag
I'm Gonna Make You Wonder if You Are My Friend,
Galerie 761, Ostrava
- 1996 *Galerie MXM*, Prag
- 1995 *Städtische Galerie*, Prag
Don't Be Afraid to Take That Big Step, Gallery 86, Trier
- 1994 *You Must Remember This*, mit David Černý,
Ronald Feldman Fine Arts, New York
Leo Model Exhibition Hall, mit Pavel Humhal, Jerusalem
Milena Dopitová in Context,
The Institute of Contemporary Art, Boston
Milena Dopitová in Context, Carpenter Center, Boston
- 1993 *Gallery MXM*, Prag
- 1992 *Gallery MXM*, mit Jiří Kovanda, Prag
- 1991 *Objects and Installations*, Städtische Galerie, Sternberk

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- | | |
|------|--|
| 2011 | <p><i>Mutating Medium</i>, Gallery Rudolfinum, Prag</p> <p><i>The Art of Urban Intervention</i>, Emil Filla Gallery, Ústí nad Labem</p> <p><i>The Salon of Zlin</i>, House of Art, Zlin</p> <p><i>Prag Biennale 5</i>, Prag</p> |
| 2010 | <p><i>Inter-view</i>, Nitranská Galeria, Nitra</p> <p><i>Paris Photo</i>, Carrousel du Louvre, Paris</p> <p><i>...And Don't Forget the Flowers</i>, Mährische Galerie, Brunn</p> <p><i>Esprit Vakuum</i>, Schloss Mikulov</p> <p><i>A Part of No-Part</i>, Chelsea Art Museum, New York</p> <p><i>Formate der transformation</i>, MUSA - Museum auf Abruf, Wien</p> <p><i>Gender Check – Rollenbilder in der Kunst Osteuropas</i>, Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau</p> |
| 2009 | <p><i>Photography and Concept</i>, House Brussels, Prag</p> <p><i>Gender Check – Rollenbilder in der Kunst Osteuropas</i></p> <p>Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien</p> <p><i>Family peace</i>, Nostic Palace, Prag</p> <p><i>Czech Photography of the 20th Century</i>, Art and Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany, Bonn</p> <p><i>Behind the Velvet Curtain: Contemporary Art from the Czech Republic</i>, Katzen Ars Center, Washington D.C.</p> <p><i>Crossing frontier</i>, Städtische Galerie, Prag</p> |
| 2008 | <p><i>IN/visible festival of visual art</i>, Flora, Olomouc</p> <p><i>Close Encounters: Central European Video Art</i>, Fine Arts Center Galleries, University of Rhode Island</p> <p><i>Self-portrait in Czech art of the 20th Century</i>, AJG-Ales South Bohemian Gallery, Hluboká nad Vltavou</p> |
| 2007 | <p><i>Locws 3</i>, Swansea Museum, Swansea</p> <p><i>Global Feminism</i>, Brooklyn Museum, New York</p> <p><i>Crossing Frontiers. Looking for an Artistic Identity in Eastern Europe</i>, Ludwig Museum, Budapest</p> <p><i>Punctum</i>, Zentrum für Gegenwartskunst Futura, Prag</p> <p><i>Gross Domestic Product</i>, Städtische Galerie, Prag</p> |

- 2006 *Grenzgänger – Künstlerische Identitätssuche im östlichen Europa*,
KOG Regensburg
Autopoesis, Slowakische Nationalgalerie, Bratislava
Giardino-Places for Small Stories,
PAN, Palazzo delle Arti di Napoli, Neapel
Praagse Tuin-beelden uit Praag, Gouverneurstein van Assen
Frisbee - Contemporary Czech videoart and new media,
Haus der Kunst in Brunn
Zyklus 1.0 Tschechie- Ferne Nähen, Stift Lilienfeld, Lilienfeld
- 2005 *Cultural Domesticacion Instinctual Desire*,
The Centre for Visual Art, University of Toledo
Artstars, making of, Galerie du Moulin d'Asselborn
Czech Photography of the 20th Century,
Städtische Galerie, Prag
Prag Biennale 2: Expanded Painting,
Internationale Zeitgenössische Kunst, Karlín Halle, Prag
Heart Nightwatch, Sommerhaus Hvězda, Prag
Cultural Domestication-Instinctual Desire,
Center for the Visual Arts, University of Toledo, Ohio
- 2004 *E.U. positive – Kunst aus dem neuen Europa*,
Akademie der Künste, Berlin
Flipside, Artists Space, New York
Troubled Times, Gruppo 78 I.C.A., Gallery Lipanje Puntin, Triest
- 2003 *Glamour*, Britisches Konsulat, Prag
Phantom of Desire – Visions of Masochism in Art,
Neue Galerie Graz
Generations, Galerie K&S, Berlin
Aus Liebe – Die Generation der 90er in Prag,
Galerie der Stadt Remscheidt
- 2002 *Imagination – Romanticism*, Galway Arts Centre, Galway
Monday – Plain Air, Städtische Galerie Ostrava
Corps et traces, Musée de Beaux-Art de Nancy
Extradiction, Aqua museum, Lissabon
Politik-um / New Engagement, Prager Burg

- 2001 *Imagination-Romanticism*, Haus der Kunst in Brunn
Extended Transformation, Art Gallery Zagreb
A Sense of Wellbeing, Palace of the Imperial
Thermal Baths, Karlsbad
Imagination-Romanticism,
Botho-Graef-Kunstpreis der Stadt Jena, Deutschland
Object – Metamorphoses in Time,
Tschechisches Museum für zeitgenössische Kunst, Prag
Milano Europa 2000, Triennale di Milano
Dead, The Roundhouse, London
Extended Transformation, Städtische Galerie Ljubljana
Up in Smoke, Castle Museum and Art Gallery Nottingham
- 2000 *Bohemian Birds – Positions of Czech Contemporary Art*,
Kunst Haus Dresden
Artworks, The Whitechapel Art Gallery, London
Girls Show 2000, Art Expo Gallery, Bukarest
Galerie Emil Filla, Ústí nad Labem
Human Touch, Westböhmisches Galerie, Cheb
Confrontation, Czech Centre, London
- 1999 *Girls Show*, Galerie MXM, Prag
Transformation II, Biennale Venedig
Aspect – Positions-50 Years of Art in Central Europe 1949-99,
Ludwig Museum, Budapest /
Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
L'Autre moitié de l'Europe,
Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris
- 1998 *Interactus 5*, Accademia D'Ungheria, Rom
Sensibilities (Contemporary Art from Central Europe),
European Academy of Art, London
- 1997 *Born '68*, Czech Centre, Berlin
Art in the Public Space, Nationalgalerie, Prag
- 1996 *Urbane Legenden*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden
Preobrazaj, Bosnia and Hercegovina Art Gallery, Sarajevo
Interior versus Exterior, Factory Cosmos, Bratislava

- 1995 *A New Europe - Supranational Art*, Biennale Venedig
Artists of Central and Eastern Europe, Mattress Factory, Pittsburgh
After the Velvet Revolution, Museum of Contemporary Art, Helsinki
Beyond the Borders, Kwangju Biennale
The Image of Europe, Nicosia
- 1994 *After the Spring*, Museums of Contemporary Art,
 Sydney / Canberra / Melbourne
Contemporary Art from the Czech Republic, South London Gallery
22nd Biennial, Sao Paulo
Auszeit, Galerie der Künstler, München
Zvon 94, Biennale Junger Kunst, Städtische Galerie, Prag
- 1993 *Aperto*, Biennale Venedig
Art by Women, mit Mio Shirai, Pipilotti Rist, Jennifer Bolande,
 Städtische Galerie Prag
Zweiter Ausgang, Ludwig Forum, Aachen
Situation Prag, Dialogue of Two Generations,
 Kampnagel Internationale Kulturfabrik, Hamburg
Das, was bleibt, Stenc's House, Prag
- 1992 *Sirup*, Pasinger Fabrik, München
D'une génération à l'autre,
 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Slovaks and Czechs, Maeght Gallery, Paris
Zwischen Äsop and Mowgli, Galerie Václava Špály, Prag
Frontiera 1/92, Bolzano
Ninth Biennale - The Boundary Rider, Sydney
- 1991 *Beitrag zum Glück*, Galerie der Künstler, München
Neue Intimität, ULUV Ausstellungshalle, Prag
- 1990 *Grand Concours International De Peinture 1990*,
 Musée 2000, Luxembourg

Videodokumentation

- *Milena Dopitová*, Director Branka Bogdanov, Editor Reb Butler, 25 Minuten, produziert von ICA, Boston, 1994
- *A Live Man is Playing*, work of M. Dopitová, produziert von Fabric Workshop, Philadelphia, 1996

Öffentliche Sammlungen:

- Städtische Galerie Prag
- Tschechisches Museum der Moderne, Prag
- Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst, Nationalgalerie, Prag
- Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
- Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg

21.4 Lenka Klodová (*1969, Opava)

Mit dem Ausschneiden von Frauen aus Erotikmagazinen, die man nach Belieben anziehen konnte, wurden Sie einem breiten Publikum bekannt (Abb. 63/64). In der Zeitschrift *Bříza* (Birke) 2000 haben sie Baumstämme als erotische Frauenkörper und Äste in Reizwäsche fotografiert als *alternative erotische Zeitschrift* für den Mann. Zwei Jahre später entstand *Komíny* (Kamine, 2001, Abb. 65), das alternative Erotikmagazin für die Frau, wo alte Ziegelgebäude mit hoch aufragenden Schornsteinen ihre Dienste als phallische Lustknaben anbieten.

In den beiden Magazinen sollte die einfache Struktur offensichtlich werden, auf der gewöhnliche pornografische Zeitschriften aufgebaut sind. Ich wollte die simple Falle zeigen, in der sich die Männer verfangen. *Bříza* war geleitet vom männlichen Slogan „Ich will dich und krieg dich“, *Komíny* folgte dem weiblichen „Ich erreiche, dass du mich willst.“

Ihre Doktorarbeit *Ženin* (1/05), (2005, Abb. 66) präsentiert sich nun als weibliches Pornomagazin mit wissenschaftlichem Hintergrund.

Das Doktorat hat mir die Möglichkeit geboten, mich mit einem Thema drei Jahre lang intensiv zu beschäftigen. *Ženin* ist ein intelligentes Erotikmagazin für Frauen und zeigt die Sicht auf sexuelle Lust von einer anderen Genderseite. Die Geschichte hat nur einen männlichen Protagonisten und es entwickelt sich darin eine Erzählung über längere Zeit hinweg, im Gegensatz zum Abhaken einzelner Sequenzen in männlichen Magazinen. Ich bin aber Nacktszenen oder erotischen, erregenden Begegnungen nicht ausgewichen. Frauen haben einen anderen Zugang zu Zeitschriften. Sie kaufen sich Lifestyle Magazine, sie identifizieren sich damit und haben die Neigung, sich davon beeinflussen zu lassen. Der Porno für Frauen sollte nach diesem Muster verlaufen und wenn möglich ein Tabu anstossen. Er sollte die positiven Seiten der Sexualität aufzeigen, entgegen den gängigen Stereotypen. Sex

sollte als etwas Normales dargestellt sein, als Teil des Lebens und nicht aus unrealen Phantasien voller Silikon. Sex sollte nichts Anstossendes an sich haben.

Wie waren die Reaktionen auf das Pornomagazin für Frauen von offizieller Seite her?

Leider funktioniert die Vernetzung innerhalb der Tschechischen Republik nicht besonders gut, und so konnte ich keine Soziologin finden, die mit mir zusammenarbeiten würde. Mit dem Thema befasst sich anscheinend niemand hier. Es hat mich überrascht, dass die Reaktionen von Seiten des Büros für Gender Studies ausgeblieben sind. Einzig Frauen mit extremeren feministischen Ansichten warfen mir vor, dass es sich nur um Männer dreht. Aber ich wollte kein pornografisches Magazin für Lesben machen nur um zu zeigen, dass sich Frauen selbst genügen. Vermutlich war meine Arbeit zu traditionell, um für sie interessant zu sein. Ich war auch gespannt, wie die Akademie auf das Thema reagiert und ob sie mich des Boulevardjournalismus anklagen würde.

In der Ausstellung *Vyjímečný stav. Ženy mezi horníky* (Ausnahmezustand. Frauen unter Bergwerk-Arbeitern, 2005⁷²³) stellten Sie ein lebensgroßes Pinup Girl aus Kunststoff in den Garderobeschrank eines Arbeiters: Eine wahr gewordene Phantasie in der Männerwelt des Bergwerks (Abb. 67).

Mich hat das Bergwerk unglaublich beeindruckt. Es ist ein Museum des letzten Tages. Alles wurde so belassen, wie es war. Alles ist voll Staub und dazwischen führt man die Besucher hindurch. Einige der Kästchen waren wahre Wunderwerke. Überall die ausgeschnittenen und aufgeklebten Damen, zum Beispiel aus dem Jahre 1967. Da bin ich auf die Idee gekommen, diese Frauenträume zu materialisieren. Als Folge davon hat es für Werkzeug aber keinen Platz mehr. Die hätten die Arbeit dann noch als Fotos ergänzen können.

⁷²³ Kat. Kladno 2005

Der spielerische Umgang mit sexuellen Mustern zieht sich durch Ihr Werk. Was fasziniert Sie an den pornografischen Fotomodellen?

Ich versetze mich gerne in die Position der Frauen. Ich probiere Stellungen aus, an denen man in Wirklichkeit wohl kaum Gefallen finden würde. Für den Betrachter wird es so zum Spiel. Ist es wirklich oder nicht, ehrlich oder fiktiv. Der Rezipient fragt sich, ob ich meinen Körper nur als Medium verwende, oder ob ich meine Obsessionen und geheimen Wünsche auslebe und meine Kunst als Therapie benutze. In der Arbeit *Ženin* habe ich meinen eigenen Mann einbezogen und konnte aus ihm in der Kunst den Mann meiner Träume machen. Mit der Realität hatte das nichts mehr zu tun. Doch kamen Reaktionen der Art, dass es bei uns anscheinend gut laufen würde. Wenn man selber in Aktion tritt, kann man sich eine neue Identität kreieren.

Der kritische Blick auf das Bild der Frau in den Medien ist ein weiteres Motiv ihrer Arbeit. Gerade jetzt sind in einer Gasse der Prager Altstadt Frauenporträts zu sehen, die ihren Kussmund von Innen gegen die Schaufensterscheiben drücken und so in Anlehnung an typische Fotografien von Hochglanzmagazinen die Passanten attackieren.

Ich wollte die typische Situation zwischen Model und Leserin umkehren. Hier sehen sich die Abgebildeten nach Nähe zum vorbeigehenden Menschen. Hinters Glas gesperrt bieten sie Küsse an, bleiben aber hinter der Barriere. Ich wollte eine aggressive Arbeit schaffen, die die Leute anspricht. Mehr als die mediale Präsentation der Frau in den Medien interessierte mich die Aggressivität der Werbung.

Ihr Interesse an der Beziehung zwischen Konstruktion und Wirklichkeit wurde schon früh sichtbar. Hat sie schon ihr Lehrer Kurt Gebauer während der Ausbildung an der VŠUP in Bezug auf die Geschlechterthematik sensibilisiert?

Im Atelier von Kurt Gebauer haben zu meiner Zeit tatsächlich viele Frauen studiert. Dies hat aber eher den Grund, dass Gebauer gern mit willensstarken Persönlichkeiten zusammenarbeitet. Zur Zeit der Aufnahmeprüfung sind die Frauen künstlerisch meist schon weiter entwickelt. Als Konsequenz davon ist sein Atelier voll

von Frauen und es kommen spontan Themen auf, die uns nahe sind. Bei mir hat sich das Thema eigentlich erst nach der Schule entwickelt. Ein bedeutender Zug war meine Diplomarbeit, in der ich für Božena Němcová ein Denkmal schuf. Die Briefe und Tagebücher dieser tschechischen Protofeministin haben mich beeindruckt. Nach der Schule kam mein zweites Kind zur Welt und ich machte einen echten zweijährigen Mutterschaftsurlaub durch. Wir hatten eine ganz kleine Wohnung, mein Mann hat viel als Architekt gearbeitet und abends hatte ich oft Angst, weil er spät nach Hause kam. Zudem hatte ich keine Aussicht auf Arbeit. Damals fing ich an, Frauen aus Pornomagazinen auszuschneiden und ihnen Papierkleider anzuziehen.

Im alternativen Kulturraum NoD in der Prager Innenstadt haben Sie in der Performance *Travesti Show* (2001) in männlicher Verkleidung ihr Kind in aller Öffentlichkeit gestillt.

Ich dachte, ich sei als Mann verkleidet. Martina Pachmanová hat mich dann in einem Artikel als „italienischen Desperado“ bezeichnet. Zu Hause habe ich zuerst mit meinem Mann die Gangart geübt. Ich habe wohl alle stereotypen Symbole in diese Verkleidung gelegt: Lederjacke, Stiefel, Jeans, Ledertasche, Hut, Zigarette. Wenn ein Mann sich als Frau verwandeln wollte, würde er sich dann wohl als Marilyn Monroe verkleiden. Ich glaube, die Anwesenden waren ziemlich schockiert. Es war schnell passiert, es reichten nur einige wenige Striche im Gesicht. Im Rahmen meiner Doktorarbeit bin ich dann auf Studien gestossen, die besagen, dass auch der Körper des Mannes die biologischen Voraussetzungen zum Stillen bietet.

Für die Ausstellung *Tento měsíc menstruuji* (Diesen Monat habe ich meine Tage, 2004) haben Sie wiederum Frauen ausgeschnitten. Diesmal waren es jedoch keine Pornostars, sondern Fotos von Ihnen selber während der Schwangerschaft. Die kleinen Figuren haben Sie zu einem Demonstrationszug gegen die Menstruation geformt (*Demonstrace/Demonstration*, Abb. 68). Bedeutet die Abschaffung der Menstruation einen Schritt zur Gleichberechtigung?

Ich glaube, in der Ausstellung ging es weder um Blut noch um Damenbinden. Ich habe die Menstruation als verpasste Chance dargestellt, ein Kind zu bekommen. Mit

diesem Gedanken war ich erstaunlicherweise allein. Die Ausstellung selber empfand ich als abschreckend in der Menge an Blut und den Aussagen, wie das alles weh tut und ungerecht ist.

Schwangerschaft scheint noch nicht überall salonfähig zu sein. Am Bildhauersymposium in Opatov 2004 beteiligten Sie sich am Wettbewerb mit demselben Motiv. Die Skulptur *Čas ženy* (Die Zeit der Frau, 2004) sollte auf einem Sockel im öffentlichen Raum stehen. Bei der Figur handelte es sich um den lebensgrossen Abguss einer Schwangeren, auf deren Bauch eine Zeigeruhr läuft.

Mir gefiel die Idee der schwangeren Frau als städtisches Mobiliar. Die schwangere, nackte Frau war für das familienfeindliche Umfeld aber zu gewagt. Das Projekt wurde aber weitergereicht an die Ausstellung *Umění porodit*⁷²⁴ (Die Kunst des Gebärens, 2006) in Prag. Dort blickte sie zwischen zwei barocken Skulpturen von einem Balkon.

Ausser ihrer selbständigen Arbeit bilden sie einen Teil des Kollektivs *Matky a Otcové*⁷²⁵ (Mütter und Väter). Auch da beschäftigen Sie sich mit Gesellschaftsrollen, diesmal als Mütter und Väter.

Auf den ersten Blick scheint die Arbeit ähnlich zu sein. Aber sie ist im Wesen ganz anders. Es ist eine Gruppenarbeit, wir versuchen uns so lange zu streiten, bis nicht mehr ersichtlich ist, wer für welche Ideen verantwortlich ist. Auf diese Weise werden persönliche Angelegenheiten zum allgemeinen Thema. In unserer bislang grössten Ausstellung *Matky a Otcové nabízí*⁷²⁶ (Mütter und Väter bieten an, 2003) haben wir die lästigen Erfahrungen des Elternalltags zu Verkaufsobjekten geformt, wie zum Beispiel schwarze Ränder auf der Badewannenwand oder ständig schmutzige Kleider. Im Schlachtruf „Was wir sind, zu dem werdet auch ihr“ wollten wir damals ledige Freunde in unseren Alltag infiltrieren.

***Matky a Otcové* schöpfen Motivation und Material aus Ehe- und Elternerfahrungen. Als Mütter und Väter setzt ihr euch mit eurer Rolle im Alltag**

⁷²⁴ Kat. Praha 2006

⁷²⁵ *Matky a otcové*: Lenka Klodová, Lucie Krejčova, Martin Pec, Marek Rejent, aktiv seit 2001

⁷²⁶ Kat. Praha 2003/a

auseinander. Es geht nicht um Männer und Frauen als biologisch unterschiedliche Geschöpfe. Im „Elternteil“ zeigt sich eine neue Genderidentität.

Ich glaube nicht, dass die Frauen in der Gesellschaft benachteiligt sind, sondern die Mütter. Die Probleme beginnen immer erst mit dem Kind. Im Grunde betrifft das auch die Väter. Die Gesellschaft kommt mir sehr „familienphob“ vor. Darum bin ich nicht sehr überzeugt von den Genderdifferenzen zwischen Mann und Frau. Die Väter in unserem Kollektiv finden sich häufig in einer typisch weiblichen Position wieder, weil sie sich mit denselben Problemen herumschlagen. Auch was das Berufsleben betrifft. Sie können sich das brotlose Künstlerdasein nicht mehr leisten.

Wie beurteilen Sie die Unterschiede zwischen Männer und Frauen auf dem Kunstmarkt?

Ich habe es schwer auf dem Markt, weil ich nicht an ihm teilnehme. Ich weiss nicht, ob das damit zusammenhängt, dass ich eine Frau bin. Es kommt wohl eher daher, dass meine Werke im Arte Povera Stil sind und daher nicht leicht verkäuflich. Es hat mir noch niemand eine Vertretung angeboten.

In Anbetracht ihrer Popularität ist das schwer zu glauben.

Erstaunlicherweise kam bislang auch keine Anfrage von institutioneller Seite her. Die Vertreter der Nationalgalerie wollten, dass ich ihnen ein Werk schenke. Das habe ich abgelehnt und damit war es das wohl von dieser Seite. Mir kommt es auch komisch vor, wenn ich in Vorträgen die tschechische Zeitgenössische Kunst vertrete und dabei meine Werke noch immer selbst finanziere. Vielleicht liegt es aber auch an mir. Inzwischen versuche ich mich mit dem Entwerfen von Kinderspielplätzen über Wasser zu halten.

Im Gegensatz zu Künstlerinnen wie Veronika Bromová, Milena Dopitová oder Kateřina Vincourová präsentieren sich Ihre Arbeiten in eher bescheidenen Grössenverhältnissen.

Die Kuratorin Pavlína Morganová vertritt die Theorie der Insider-Generation⁷²⁷, in die sie auch mich einreihet. Es ist die Bezeichnung für die zweite nachrevolutionäre Generation. Die Sahne war schon abgeschöpft. Die erste Generation kam in Genuss des ganzen Booms. Zu ihr gehören zum Beispiel Milena Dopitová, Veronika Bromová und auch David Černý und Jiří Černický. Sie hatten auf einmal Zugang zur neusten Technologie und machen bis heute grossformatige Arbeiten. Die zweite Generation hatte nicht mehr die Gelder des reichen Soros⁷²⁸ hinter sich und machte tatsächlich eine Art Arte Povera aus gewöhnlichen Dingen, so zum Beispiel Tomáš Vaněk oder Jan Mančuška. Die Quellen waren ausgetrocknet.

Schwangerschaft, Mutterschaft, Sexualität, Pornografie, stereotype Geschlechterrollen – diese Themen scheinen selbst in der Kunst tabu zu sein. Weshalb hat sich die Beschäftigung mit Gender im tschechischen Kontext nicht durchgesetzt?

Man schaut auf Gender als neues Gebiet, das noch keine Autorisierung erfahren hat. Weil hier alles so schnell ging, übernahmen die Leute, die sich mit Feminismus befassen, zuerst die radikalste Meinung, weil sie sich am meisten vom hiesigen Zustand unterschied. Erst mit der Zeit stellte man fest, dass die Welt schon weitere Wellen des Feminismus durchgemacht hat. Ich hatte nie eine radikal feministische Phase. Aber es gibt einige Ideen, mit denen ich mich gern beschäftige. Die Welt auseinander zu nehmen und neu zusammenzusetzen ist mir sehr sympathisch.

⁷²⁷ Kat. Brunn/Praha 2005

⁷²⁸ fcca 2006: George Soros (Open Society Institute, Inc. New York) gründet 1992 das *Sorosovo centrum současného umění - Praha* (SCSU-Praha)/ Soros Center for Contemporary Arts Prague.

2011

Hat sich die Einstellung der Kunstschaffenden und des allgemeinen Umfeldes gegenüber dem Thema Gender deiner Meinung nach in der letzten Zeit verändert?

Ich persönlich stelle in der tschechischen Kunst allgemein Veränderungen fest. Ich denke, es gibt weniger Ausstellungen, die sich mit Fragen der zwei wichtigsten Pole von Gender befassen – dem männlichen und dem weiblichen. Es gibt weniger ‚Frauen-Ausstellungen‘, die als solche deklariert sind, ebenso hat das Problem der spezifisch weiblichen oder männlichen Identität an Bedeutung verloren. Im Gegenteil, es gibt vermehrt Projekte, die individuelle Eigenheiten von Minoritäten betonen. Es gibt eine ganze Queer Kultur, man thematisiert ungewöhnliche Vorlieben und spezifische Zusammengehörigkeiten. An die Stelle der allgemeinen, grossen Themen sind persönliche, kleine und zarte Individualitäten getreten.

Inwiefern hat sich dein Arbeitsstil seit dem Jahr 2006 verändert? Interessieren dich andere Aspekte am Thema Gender als noch vor fünf Jahren?

In letzter Zeit ist das Einfangen und Visualisieren von zwischenmenschlichen Beziehungen zu meinem zentralen Thema geworden. Ich habe Freude daran bekommen, mit anderen Menschen zusammenzuarbeiten, sie auszufragen, ihre Erinnerungen und Gefühle zu verarbeiten, auch mit ihren Körpern zu arbeiten, sofern sie dies zulassen. Auch das ist eine Verschiebung vom Allgemeinen zum Persönlichen. Die Wandlung der Themen hängt auch mit dem Alter und der Änderung der eigenen Lebenssituation zusammen. Neben Fragen zur Sexualität habe ich angefangen mich für die Verstrickungen von Beziehungen zu interessieren, für legitime und illegitime Liebschaften, für Themen wie Erinnerungen, Abhängigkeit oder Unterstützung.

Beobachtest du mehr Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem Thema Gender auseinandersetzen, vielleicht aus der jüngeren Generation? Oder denkst du, es sind weniger? Haben sich einige deiner SchülerInnen der Thematik angenommen?

Seit ich letztes Jahr angefangen habe an der Akademie der Bildenden Künste in Brunn zu unterrichten, hat sich meine Perspektive verändert. Ich leite das Atelier für Body Design, in dem die Studierenden das Thema Gender sehr häufig sowohl in ihrem Werk als auch in Diskussionen verarbeiten. Aus diesem Blickwinkel treffe ich gegenwärtig viel mehr auf künstlerische Werke, die sich mit Gender befassen.

Interview Klodová 2006/2011

Lenka Klodová – Curriculum Vitae

Geboren 1969 in Opava, lebt und arbeitet in der Nähe von Prag und ist Mutter von drei Kindern. Lenka Klodová ist Gründungsmitglied der seit 2001 bestehenden Künstlergruppe Matky a Otcové / M&O (Mütter und Väter).

Studium

Seit 2010	Akademie der Bildenden Künste FAVU in Brunn
2006	Gastdozentin für Fotografie FAMU in Prag
2002 – 2005	PhD an der Kunstgewerbeschule VŠUP in Prag
2000	Assistentin im Atelier für Bildhauerei VŠUP in Prag
1991 – 1997	Kunstgewerbeschule VŠUP in Prag, Atelier für Design bei Prof. O.Diblík & Atelier für Bildhauerei bei Prof. Kurt Gebauer
1987 – 1990	Pädagogische Fakultät Ostrava
1984 – 1987	Gymnasium Ostrava

Stipendien

1994	Escola de las Belas Artes, Lissabon
1992	Staffordshire Polytechnic, Grossbritannien

Einzelausstellungen

2008	<i>Fountain</i> , Divus Unit 30, London
2007	<i>Naprawde/Opravdu</i> , Dom Narodowy, Czieszyn
2006	<i>Líbat</i> , Galerie Do/Oka, Prag <i>Lenka Klodová</i> , Gallery Luis Tinajero, Guadalajara
2005	<i>Dvi lijki</i> , mit J.Surůvka, Galerie RA, Kyjev <i>Něžné připomínky</i> , mit P.F.Čierná, Povážská galerie Žilina <i>Helden, Ikonen und Dämonen</i> , mit A.Wagner und D.Hotz, PGAL, Berlin <i>Heldinnen</i> , Art Wall Galerie, Prag <i>O_šetření</i> , mit P.F.Čierná, Důl Michal, Ostrava

- Ženin 1/05*, Galerie VŠUP, Prag
- 2004 *Exhibition*, Galerie 99, Haus der Künste, Brunn
Du, Galerie Erasmus, Mělník
- 2003 *66.6% Weiblichkeit*, mit K.Gebauer und I.Junková,
 Galerie der Stadt Pilsen
- 2002 *Nachts durch den Wald*, Galerie 761, Ostrava
- 2001 *Meine Frauen*, Galerie Pokorný, Prostějov
Podzimní noc je dlouhá jen svým jménem
 (Die Herbstnacht ist nur wegen ihres Namens lang),
 Galerie Malá Špálovka, Prag
- 1999 *Hlasy přátel* (Die Stimmen der Freunde),
 Galerie Jáma 10, Ostrava
- 1998 *Červená a černá* (Rot und Schwarz), mit M.Rejent,
 Galerie Fiducia, Ostrava
- 1997 *Kámen, žena, elektřina* (Stein, Frau, Elektrizität), mit M.Rejent,
 Galerie Die Aktualität des Schönen, Liberec
- 1996 *Jízda* (Die Fahrt), Makromolekulares Institut, Prag
- 1994 *Obecní domek* (Gemeindehäuschen), mit M.Rejent, Proseč

Gruppenausstellungen

- 2008 *Dictatorship of the Majority*,
 Sculpture Quadrennial Riga 2008, Riga
LV Sexism?, Galerie Václava Špály, Prag
- 2007 *Wolnosc, Rownosc...Sztuka*, Galeria Szara, Czesin
- 2006 *Stop násilí na ženách* (Stop der Gewalt an Frauen),
 Galerie 2C2, Prag
Shadows of Humor, BWA Gallery, Wroclaw, BWA Bielsko Biala
Umění porodit (Die Kunst des Gebärens),
 Schlösschen Portheim, Prag
Nic na odiv, Kateřinská zahrada, Prag
Vlasta a Šárka, Galerie der Kritiker, Prag /
 Galerie Konzum, Brandýs nad Orlicí
Amor Vincit Omnia, Saarländische Galerie, Berlin /

- Landek 06, Kamenosochařské sympozium /
 Mobius International Festival of Performance Art, Midway /
 Theater & the School of the Museum of Fine Arts, Boston
- 2005 *Insiders*, Galerie Futura, Prag Ostrava
IBCA, Nationalgalerie, Kinský Palast, Prag
Ženy mezi horníky (Frauen unter Bergarbeitern),
 Skanzem Mayrau, Kladno
Beauty Free Shop, Prag
Festival performance, Mobius, Midway Theatre, Boston
- 2004 *Tento měsíc menstruuji* (Diesen Monat habe ich meine Tage),
 Galerie Art Factory, Prag
KunstLandSchaf/f/t, Factory, KunstHalle Krems
Eros, Galerie tschechischer Plastik, Prag
Nová místa, projekty pro sympozium, Haus der Kunst, Opava
Czech-In, Stadtwerkstatt, Linz
Eastern Alliance, Lichtturm, Berlin
Eintritt Verboten, Symposium, Důl Michal, Ostrava
Insiders, Galerie der Stadt Brunn, Dům pánů z Kunštátu
- 2003 *Wunderland*, tschechisch-schwedisches Symposium, Kiruna
Valenčné sféry, Pálffyho palác, Bratislava
InOut, Festival des Digitalen Bildes, Prag
Art on Street, Prag-Karlín
Wunderland II., Ostrava, Hornické muzeum Landek
Künstler im Wald, Wald Lapák, Kladno
ArtCubicle, Galerie Home, Prag
Art Actuel, Galerie&Projekte Matias Kampl, Berlin
Waiting for event..., Galerie&Projekte Matias Kampl, Berlin
5 žen, 5 otázek, Galerie Jelení, Prag
Pure Beauty, Galerie der Kritiker, Prag
- 2002 *A sakra!*, Galerie 1, VŠUP Prag
Zvon 2002, Biennale für Junge Kunst,
 Dům U kamenného zvonu, Prag
Bildhauer auf Mayrau, Symposium, Vinařice u Kladna

- Finale*, Ausstellung der Finalisten des Preises Chaluppecký,
Dům umění, Brunn
- 2001 *Mein Vaterland*, výstavní síň VŠUP Prag
Femme fatale, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora
Slepená intimita (Geleimte Intimität), Galerie Jelení, Prag
Open house, Aufenthalt, Čimelice
Fotok, Budapest, Ungarn
- 2000 *Open Air*, Wandergalerie Exodus, Vodičkova ul., Prag
Jižní záležitost, Galerie Nová 1, České Budějovice
- 1998 *Ateliér veškerého sochařství*, Richterova vila
Dole v Bunkru (Unten im Bunker), ehemaliger Rockklub, Prag
- 1997 *Oživené město Neratovice*, Společenský dům, Neratovice
- 1996 *Letos* (Dieses Jahr), Auswahl von Klausurarbeiten, VŠUP, Prag
- 1995 *Andere Orte*, deutsch-tschechisches Bildhauerprojekt, Wuppertal
- 1994 *Kvanta 272/14*, deutsch-tschechisches Bildhauerprojekt,
Ulice Na Bělidle, Praha-Smíchov, Prag
Junge Künstler aus Prag, Ausstellung VŠUP und AVU,
Kunstmuseum Ehrenhof, Düsseldorf
Vítání jara v Botanické zahradě
(Begrüssung des Frühlings im Botanischen Garten)
Aktion mit Schülern der Bildhauerklassen,
Botanischer Garten, Praha-Trója, Prag
- 1993 *Kabráci z Prahy*, Studenten und Bildhauer,
Galerie Stará radnice, Haus der Künste, Brunn
- 1992 *Objekte und Installationen*, Studentische Arbeiten VŠUP
Atelier Bildhauerei, Karolinum, Prag
VŠUP Heute, Sýpka u Vlkova

Projekte der Gruppe Matky a Otcové

2006	<i>KunstLandSchaf/f/t</i> , Galerie VŠUP, Prag <i>Family Art Crimes</i> , Projekt Art Wall Gallery, Prag
2005	<i>Vitrine 1/05</i> , Proseč u Skutče <i>Verkauf mich, Kauf mich</i> , Galerie AVU, Prag <i>Beauty Free Shop</i> , Prag
2004	<i>KunstLandSchaf/f/t</i> , Factory KunstHalle, Krems <i>Glücklich und fröhlich</i> , Galerie Obratník, Prag
2003	<i>Matky a otcové</i> , Galerie U mloka, Olomouc <i>Art Safari</i> , Festival Praha-Jinonice, Prag <i>Sabotáž soutěže na pomník II. odboji</i> , nedokončeno
2002	<i>Matky a otcové nabízejí</i> (M&O bieten an), Galerie 1, VŠUP Prag
2001	<i>Matky a otcové in Aktion</i> , Universal NoD Prag <i>Konzert M&O Band</i> , eigene Song Produktion <i>Konzert M&O Band „Na souši“</i> im Rahmen des Projektes Leben mit Handicap, Čimelice

21.5 Radim Labuda (*1976, Bratislava)

Du bist einer der wenigen Künstler, der in seinem Werk offen homoerotische Spannungen erzeugt. In welcher Weise setzt du dich mit Gender auseinander?

Mich interessiert die Genderfrage mehr, als wenn man nur von Homosexual Art spricht. Als Gay stehen mir diese Fragen näher als jemandem, der seine sexuelle Identität im Rahmen der Gesellschaft nicht zu überdenken braucht. Ich habe nichts darüber gelesen, ich komme intuitiv dazu. Ich gehe nicht zielgerichtet an die Fragen heran, sie sind im Grund der Werke vorhanden.

Im Video *Somebody* (2004, Abb. 71) sieht man vor dunklem Hintergrund die Münder zweier Personen und eine undefinierbare Flüssigkeit, die abwechselnd von einem Mund in den anderen fließt. Die Szene wird begleitet vom Lied aus den 1980ern von Depeche Mode. Dabei hast du jedes „She“ im Text durch „He“ ersetzt.

Die Musik steht in diesem Video im Vordergrund. Heute sehe ich das Video eher als Rechtfertigung dafür, dass ich den Song verwenden und manipulieren konnte. Die Musik von Depeche Mode richtet sich mit einer gewissen Ironie an die Sehnsucht nach Romantik während der Pubertät. Ich träumte zu diesem Lied und pflegte „She“ durch „He“ zu ersetzen. Depeche Mode war hier zu Zeiten des Kommunismus ein Phänomen, alle haben ihre Pubertät mit derselben Musik durchlebt. An der Popkultur interessiert mich die Manipulation, die immer auf den Mainstream abzielt. Auch homosexuelle Stars richten sich an ein heterosexuelles Zielpublikum. Musik ist wirklich nur ein Produkt, eine standardisierte Botschaft, die für alle gelten soll.

Die ausgetauschte Flüssigkeit lässt an Körpersäfte denken.

Die Idee kam ganz spontan, beim Saft handelt es sich um Honig. Ich habe geahnt, dass es etwas Ekel erregendes und gleichzeitig faszinierendes sein würde. Und tatsächlich erstarren die Leute auf ihren Sitzen, wenn sie es sehen.

Im Film *Colby. Reconstruction after Gary Hill* (2005, Abb. 72), den du in San Francisco gedreht hast, steht ein blonder, hoch gewachsener junger Mann vor der Kamera und lässt lange Zeit ein rotes Samtkissen auf seinem rechten Zeigefinger drehen. Nach einiger Zeit erfährt man von der Anwesenheit einer dritten Person. Eine Frau sitzt rechts im Bild auf einem Hocker und sieht dem Jungen ebenfalls zu. In der Komposition der Figuren, der Beobachtung und der Aktivität des Drehens entsteht eine starke, sexuelle Spannung.

Für das amerikanische Publikum waren die erotischen und sexuellen Referenzen im Video sofort lesbar. Hier kommen die Leute aber nicht einmal ansatzweise darauf. Niemand konnte begreifen, was daran erotisch sein sollte. Für mich wurde dieser Junge zum Fetisch. Nur schon dadurch, dass er für Gary Hill ein Fetisch war und in seinem Video mitspielte. Hier wusste man nicht einmal, wer Gary Hill ist. Und was soll man da machen?

Das kurze Video *Untitled (Martinu Reloaded)*, 2003, Abb. 73) zeigt dich und einen weiteren Mann zähneputzend vor dem Spiegel. Er trägt einen kompletten Anzug, du bist nur in Unterhose. Dazu spielt Musik, die aber weniger stark zum Ausdruck kommt als in *Somebody*. Obwohl euch das Badezimmer und die Intimität der Körperhygiene verbinden, spürt man einen kühlen Abstand zwischen euch.

Das Konzept der Ausstellung bestand darin, dass alle Künstler zur vorgegebenen Musik einen Clip drehen sollten. Einerseits ist es eine sehr persönliche Arbeit. Die Situation spiegelt die Rolle in unserer Beziehung wieder. Andererseits führt die Spannung zwischen Bekleidet sein und Nacktheit weiter, ich denke ans *Frühstück im Freien* von Manet.

Auch im ersten Teil deiner Diplomarbeit *Push The Button!* (2006) entsteht die Spannung durch den Kontrast Nackt - Bekleidet. Diesmal nimmst du die andere Seite ein. Dein männliches Gegenüber hat eine Militärweste umgebunden, die mit Sprengsätzen behängt ist. Er steht still, während deine Hand über seinen Oberkörper fährt.

Die Aussagekraft des Gegensatzes Nackt-Bekleidet hat mich beeindruckt. Der Nackte in *Push The Button* ist der Mann einer Freundin von mir, Tamara Moyzes. Er ist heterosexuell und dazu noch aus Israel. Damit habe ich ihn gleich doppelt in eine unangenehme Lage gebracht. Einerseits ist er mir ausgeliefert, andererseits sieht er aus wie ein palästinensischer Selbstmordattentäter. Ich habe dabei auch an die Videos gedacht, die Terroristen von ihren Geiseln veröffentlichen. Man weiss nicht, ob sie sie töten werden oder nicht. Solche Spannungen will ich vor der Kamera testen.

Surrogat heisst der zweite Teil der Arbeit. Die Kamera zeigt eine technische Gerätschaft mit diversen Röhren, die nur schwer als innerer Teil einer Gasmaske zu identifizieren ist. Dazu hört man ein tosendes Schäumen.

Die Maske ist Tamara Moyzes gewidmet. Ihre Verbindung zwischen Politik und Sexualität fasziniert mich. Zum Beispiel die Tatsache, dass auch ich eine Meinung dazu einnehmen kann, die determiniert ist durch das, wer ich bin. Persönlich betrifft mich der Nahostkonflikt nicht und doch erreichen mich die Bilder über Fernsehen und Internet. Dabei kann es vorkommen, dass diese medialen Nachrichten verborgene Phantasien hervorrufen. Die Maske hat in dieser Ansicht etwas sehr organisches, sie erinnert an den weiblichen Schoss. Vielen Leuten fällt das gar nicht auf. Beim Anziehen der Maske scheint es zum Beispiel, als wollte man zurück kriechen. Aber das habe ich mir erst jetzt ausgedacht.

Wie reagiert die Prager Kunstszene auf deine Werke?

Ich stelle wenig aus. Für die Prager Szene arbeite ich zu wenig konzeptuell. Hier hängt jemand eine Glühbirne in eine Ecke der Galerie, verkleinert die Wände um einen halben Zentimeter oder leert eine Dose Farbe auf den Bürgersteig. So sieht

momentan die Kunst in Tschechien aus. Die aktuelle Kunst richtet sich nur an einen kleinen, bestimmten Kreis von Kennern, die die Referenzen kennen. Es gibt keine Kunst hier, die ein breiteres Publikum interessiert. Meine Arbeit erinnert die hiesigen Kuratoren vielleicht zu sehr an Mainstream. Die Ähnlichkeit zu kommerziellen Formen schreckt sie ab und sie schauen nicht, was dahinter liegt. Ausserdem fehlt die Infrastruktur, die es braucht, um Video Art professionell auszustellen.

Wie empfindest du die Bereitschaft deines künstlerischen Umfeldes, sich eigenständig mit der Gender Thematik auseinander zu setzen?

Hier macht niemand programmatisch Genderkunst. Ich glaube auch nicht, dass ein heterosexueller Mensch über das Leben als Transgender etwas aussagen kann. Ich provoziere gerne und werfe den Leuten etwas entgegen, das sie nicht recht anzupacken wissen. Beim Betrachten des Videos *Somebody* durchlebt das Publikum eine ganze Ekelskala, aber danach entsteht eine Diskussion. Zum Beispiel darüber, dass wir gemeinsame Standpunkte haben und uns nicht grundsätzlich meiden müssen. Die tschechische Kunstszene ist extrem verschlossen. Sie beschäftigt sich nur mit ihren eigenen Problemen, mit ihrer eigenen Kunst. Und diese ist unglaublich akademisch. In San Francisco habe ich erlebt, dass Kunst gegenüber dem Publikum offen sein kann, dass sie Spass machen kann. Und das ist hier manchmal wahrhaftig nicht der Fall. Die Szene springt auf Gender nicht an, sie interessiert sich einfach nicht dafür. Für Homosexuelle herrscht ein Ghetto ähnlicher Zustand. Wir verstecken uns immer irgendwie und irgendwo. Auch wenn es öffentliche Anlässe gibt wie das Filmfestival *Mezipatra* (Zwischengeschosse), dann sind da doch nur Homosexuelle. Es kommt zu keiner Vermischung. Ich will meine Arbeit für alle interessant machen und so die Leute zusammenbringen.

2011

Hat sich die Einstellung der Kunstschaffenden und des allgemeinen Umfeldes gegenüber dem Thema Gender deiner Meinung nach in der letzten Zeit verändert?

Keine Ahnung. Ich habe immer noch das Gefühl, dass Gender hier kein Thema ist. Kaum jemand behandelt diese Thematik programmatisch und wenn doch, dann wird er eher als Exot abgestempelt (zum Beispiel Mark Ther). Auch glaube ich, dass sich diesbezüglich eher nichts verändert hat. Programmatisch widmet sich der Thematik Tamara Moyzes, aber ich glaube, ihre Einstellung gegenüber Gender ist noch sehr stark feministischen Programmen oder Gendertheorien verhaftet, die bereits 20 oder 50 Jahre zurück liegen. Ich behaupte nicht, dass es unmöglich ist, in Richtung Emanzipation von Minderheiten aktivistischere Arbeiten zu machen, die für die tschechische Gesellschaft förderlich wären. Ich glaube aber, dass Tamara nicht vorwärts geht, sondern unaufhörlich längst bestätigte Strategien wiederholt. Ansonsten weiss ich, dass sich dem Thema Zuzana Štefková widmet, die häufig mit Tamara zusammenarbeitet.

Inwiefern hat sich dein Arbeitsstil seit dem Jahr 2006 verändert? Interessieren dich andere Aspekte am Thema Gender als noch vor fünf Jahren?

Das weiss ich eigentlich gar nicht. Ich denke nicht sehr darüber nach.

Beobachtest du mehr Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem Thema Gender auseinandersetzen, vielleicht aus der jüngeren Generation? Oder denkst du, es sind weniger? Haben sich einige deiner SchülerInnen der Thematik angenommen?

Wie schon gesagt, ich glaube, dass es niemanden sonderlich interessiert.

Interview Labuda 2006/2011

Radim Labuda – Curriculum Vitae

Geboren 1976 in Bratislava, lebt und arbeitet in Prag

Ausbildung

2001 - 2006	Akademie der Bildenden Künste AVU in Prag
2004	Semesteraufenthalt, San Francisco Art Institute, USA
2000-2001	Akademie der Bildenden Künste und Design in Bratislava
1995-2000	Technische Universität der Slowakei (Architektur)

Preise

2008	Gewinner des Jindřich Chalupecký Preises, Prag
------	--

Einzelausstellungen

2008	<i>Videografie</i> (Sediment), Teatro NoD, Prag <i>...roses for Audrey Horne...</i> , Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica <i>ADDsoundsystem ver. 2.0</i> , CIANT Gallery, Prag <i>Lorem Ipsum I.</i> , Dům umění v Opavě, Opava
2007	<i>Fractal Zoom</i> (Liberty St.), Půda Gallery, Jihlava
2006	<i>...roses for Audrey Horne...</i> , Preproduction Space, Berlin <i>Triptych</i> , Galerie Montanelli, Prag <i>Push The Button!</i> , Galerie Hit, Bratislava <i>Fuck Art, I Need a Boyfriend!</i> , Galerie NoD, Prag <i>Chocolate Grinders</i> , Entrance Gallery, Prag <i>Destructive Character</i> , Galerie Jelení, Prag
2004	<i>Triptych</i> , DMS Gallery, San Francisco Art Institute, San Francisco
2003	<i>24 fps</i> , Půda Gallery, Jihlava, mit Kateřina Závodová
2001	<i>End Station: Hell</i> , Projekt im öffentlichen Raum, Bratislava

Gruppenausstellungen

- 2008 *Jindřich Chalupecký Award Final 2008*,
Dům pánů z Kunštátu, Brunn
Noise, NoD Gallery, Prag
XIII Biennale Internazionale di Carrara: Lo Spazio & Gli Altri,
Ex Caserma Dogali, Carrara
Nonstop Workshop, Schloss Letovice,
5th International DADA Festival, D.I.V.O. Institute, Kolín
Intro 518 Ted' 69 Ted' Ted' 180 Bonus Q Track!*,
Karlín Studios, Prag
Paranoia on the Rocks / Paris Gets Fukd, Skutečnost, Prag
Contemporary Czech Cubism, GHMP-Staroměstská radice, Prag
- 2007 *Rotterdam Film Festival*, Rotterdam
Punctum, Futura Gallery, Prag
Gross Domestic Product, Städtische Galerie
Projekční plán, video in public space, Opava
Videokemp, Gärten Schloss Třebešice bei Čáslav
Simple Living, Muzeul Brukenthal, Sibiu
AVU 18, Veletržní palác (Nationalgalerie), Prag
Czechpoint, Museum of Art, Žilina
Videomix. Kaleidoskop, La Casa Encendida, Madrid
Skáče jak píská, NoD Gallery, Prag
- 2006 *Chlap, Hrdina, Duch, Stroj*, Galerie Medium, Bratislava
Les Beaux Idéals, Galerie Jan Koniarik-Synagoge, Trnava
Land Locked, Czech video and photography, LCC, London
Jemný řez, Galerie AVU, Prag
My Love Is Dead, Galerie Ölfrüh, Hamburg
I don't wanna talk, Czech photography and video, Petrozavodsk
EMAF, European Media Art Film Festival, Osnabrueck
ADDsoundsystem 1.0, AVU Galerie, Prag
Diplomanti 2006, Veletržní palác (Nationalgalerie), Prag
Czechpoint, NoD Gallery, Prag
Chaplin Resident Fighter, Futura Gallery, Prag

- 2005
- NPR show*, 21 Grand Gallery, Oakland, Kalifornien
 - My Pal Handycam*, New Nothing Cinema, San Francisco
 - Open Screening*, Artists' Television Access, San Francisco
 - Video show @ 7Hz*, San Francisco
 - New Fest*, LGBT film festival, New York
 - RSF*, extra short film festival, Moskau
 - Oskár Čepan Award*, Bratislava City Gallery, Pálffy Palace, Bratislava
 - 59 Second Film/Video Festival*, Tribeca, New York
 - JeDésire*, Galerie VŠUP, Prag
 - Iconoclash*, Spitz Gallery, London
 - Media Art Friesland Festival*, Holland
 - Expres v tuneli / Urban ReCreation*, A4, Bratislava
 - Cena J. Chalupcecký*, Finalistenausstellung Kunstpreis
 - J. Chalupcecký*, Städtische Galerie
 - Queersicht*, LGBT Festival, Bern
- 2004
- Do not wash, dry clean only*, Billboard Gallery Europe, Billboard, Bratislava
 - Errors*, Galerie Hit, Bratislava
 - EMAF*, European media art film festival, Osnabrücke
 - Mezipatra*, LGBT film festival, Prag/Brünn
 - Thailand New Media Art Festival*, Bangkok
 - Love - Erotica - Sex*, Theatre of Comedy, Prag
 - Aerokračas*, Aero, Prag
 - Triptych*, DMS Gallery, San Francisco Art Institute, San Francisco
- 2003
- 281 m2*, Galerie Václava Špály, Prag
 - Art of Survival*, Czech Centre, London
 - Media Jukebox*, Galerie U Mloka, Olomouc
 - 24 fps*, Gallery Půda, Jihlava
 - Twice I.*, Akademie für Bildende Künste, Stuttgart
 - Twice II.*, AVU, Prag
 - Need of Touch*, Festival, Únětice, Prag
 - Martinu Reloaded*, HAMU, Prag

Projekte

- 2006 *ADD TV, Video and Experimentalfilm*, Galerie AM 180, Prag
Musiques digitales, Elektronische Musik und Video,
Kino Světozor, Prag
Derive OST, Online Audioshow, Kurator
Romance, Mystery and Death, Videoprojektion, Kurator,
ATA, San Francisco
- 2005 *Scout Flex*, Multiplace Festival, Co-Kurator, Galerie NoD, Prag
Random Topography of San Francisco,
Festival of Video and Experimental Film, Kurator, bioNoD, Prag
Random Mapping of San Francisco,
Festival of Video and Experimental Film, Kurator, A4, Bratislava
25 Pieces from Prague, Video Screening, Kurator,
ATA, San Francisco
- 2004 *281 m²*, CD-ROM Dokumentation,
in Zusammenarbeit mit VVP AVU, Prag
- 2003 *281 m²*, Galerie Václava Špály, Co-Kurator, Prag
Martinu Reloaded, HAMU, Co-Kurator, Prag

21.6 Tamara Moyzes (*1975, Bratislava)

Der Titel deines frühen Films *To be alone* (2000, Abb. 75) deutet auf Einsamkeit und In-Sich-Gehen hin, doch sein Inhalt hält nicht ganz, was der Name verspricht. Du kommst sehr aus dir heraus und hast dabei noch einen Partner, nämlich den Abdruck von dir selbst aus Gummi.

An der Puppe haben wir etwa ein Jahr lang gearbeitet. Sie ist aus demselben Material, aus dem die Liebesspielzeuge sind. Nur habe ich sie absichtlich abstossend gemacht, damit sie für Männer nicht anziehend wirkt. Alle Männer, die es sahen waren angeekelt. Es geht um die Liebe zu sich selbst und mit sich selbst und reicht bis zum Sadomasochismus, der sich in dem Fall eigentlich gegen mich selber richtet. Es sollte ein wenig die Frau von Heute zum Thema haben, die vielleicht Liebhaber hat, aber sie nicht zu Hause will, die sich der Arbeit widmet. Ich habe die Puppe überallhin mitgenommen, mit ihr Kaffee getrunken, Brötchen gestrichen und bin mit ihr ins Bett. Sie war mein Liebhaber. Das war psychologische Masturbation.

Als tschechische Israelin bist du sowohl in Israel als auch in Prag aktiv. In Israel entstanden ist die Arbeit *Last Orgasm* (2003, Abb. 76) in der du ebenfalls in der Selbstbefriedigung ein Ausdrucksmittel findest.

Last Orgasm verbindet Weiblichkeit mit Politik. Der Film ist zu Beginn des Irakkriegs entstanden. Man glaubte, Israel würde darin verwickelt und es wurden Gasmasken auf den Strassen verteilt. Es war eine komische Situation, alle waren nervös und nahmen die Masken überallhin mit, ins Kino, zum Einkaufen, in die Autobusse. Der Witz daran war, dass sie im Fall eines Attentats auf der Strasse sowieso nicht geholfen hätte. Es war der totale psychologische Stress und mir kam es völlig absurd vor. Zudem sendete das Fernsehen 24 Stunden lang moderierte Anweisungen aus den 60er Jahren, wie die Masken zu gebrauchen seien. Im Film zeige ich diese Sequenzen und wie ich zu Hause dazu masturbiere. Nach meinem Orgasmus ziehe ich mir die Maske aus und der Moderator wünscht einen schönen Tag. Wenn man

schon sterben muss, dann soll man es wenigstens geniessen. Ausserdem finde ich, eine Gasmaske hat visuell etwas sehr erotisches an sich.

Mitten ins politische Geschehen zwischen Israel und Palästina zieht den Betrachter das Dokument *Riot* (2005, Abb. 77). Gleichzeitig ist es das Porträt einer fast unwirklich anmutenden Aktivistin.

Der Film *Riot* handelt von einer jungen israelischen Frau. Sie ist eine kühne Feministin, kämpft als politische Aktivistin für Palästina und arbeitet zudem als Domina. Sie verkörpert alle verbotenen Dinge: Sie ist eine starke Frau, steht durch das Sexbusiness am Rand der Gesellschaft, und kämpft gegen ihren eigenen Staat. Dabei setzte sie sich für Politik und Gesellschaft ein, für die Rechte der Prostituierten und ist eine der besten Schülerinnen der Universität. Sie ist eine unglaublich kontroverse Persönlichkeit. Im Film spiegeln das drei Teile von Interviews: Sadomasochismus, Politik und ein phallisches Symbol. Sie erzählt von israelischen Soldaten, die sie für Stunden ins Gefängnis sperren und sie danach anrufen, um sich von ihr gegen Bezahlung schlagen zu lassen. Es ist eine Verbindung von Politik und Perversion.

Welche Rolle spielt die Frau in deiner Arbeit?

Weil ich selber eine Frau bin, kann ich mich, meine Arbeit und Weiblichkeit im Allgemeinen nicht trennen. Ich glaube, die Beschäftigung mit dieser Frage tritt automatisch in den Vordergrund. Für mich war die Gender Frage immer sehr interessant und sie ist es noch heute. In *To Be Alone* habe ich mich sehr mit der Rolle der Frau auseinander gesetzt. Heute ist mir wichtig, das mit Politik zu verbinden. Die Genderfrage ist für mich das Wichtigste. Davon gehe ich aus und verbinde es mit anderen Dingen.

Gibt es zwischen den beiden Welten, in denen du dich bewegst, Unterschiede im Umgang mit weiblichen Künstlerinnen?

An der Kunstakademie in Bratislava, wo ich die ersten Jahre studiert habe, muss der Künstler ein Mann und Alkoholiker sein. Wenn er diese Kriterien nicht erfüllt, ist es

schon einmal schlecht. Auch hat es an der Akademie selber wenige Frauen. Und wenn sie dann noch Kinder bekommen, sind sie weg vom Fenster. In Prag ist es anders, es ist etwas offener. Aber der Patriarchismus herrscht trotzdem vor. In diesem Umfeld habe ich für mich allein begonnen, mir Fragen zu stellen. In Israel ist es genau umgekehrt. Da gibt es eine riesige Welle von Künstlerinnen, die absolut in die Kunstszene integriert sind und dabei vier oder fünf Kinder haben. Heute bin ich mir im Klaren über meinen Standpunkt und die Genderfrage bildet den Ausgangspunkt meiner Werke.

Kämpfst du für deine Überzeugung?

Ja, ich bin eine grosse Kämpferin. Wenn ich denken würde, dass es sich nicht lohnt zu kämpfen, das wäre schrecklich. Es ist wichtig, darüber zu sprechen. Im Ausstellungsraum NoD habe ich auch eine Ausstellung organisiert, die sich mit Gender befasst. Aber in diesem Umfeld Künstler zu finden, die wirklich programmatisch Genderkunst machen, das ist fast unmöglich. Auch solche Künstlerinnen, die es eigentlich tun, haben nicht den Mut, sich dazu zu bekennen. Man wird nicht gern in die Genderschublade geschoben. Genauso ist es mit Feminismus. Das ist hier ein Schimpfwort. Bei Männern herrscht die Meinung vor, Feministinnen seien hässliche, frustrierte, lesbische Frauen. Wir sind in der Entwicklung weit hinter den Affen zurückgeblieben.

Während du einen anderen Zugang zu Gender aus Israel kennst, hatte die junge Generation hier von Anfang an die Möglichkeit, Erfahrungen im Ausland zu sammeln und verschiedene Positionen kennen zu lernen. Bildet für sie die Auseinandersetzung mit Gender auch schon einen natürlichen Ausgangspunkt?

Das glaube ich nicht. Es gab hier ja nie eine Generation, die sich zum Feminismus bekannt hätte. Auch bei den Jüngeren heisst es: „Nein, nein, mich interessieren persönliche Themen nicht, damit will ich nichts zu tun haben. Ich mache High Art.“

Es sieht also nicht danach aus, dass die feministischen Schritte des Westens nachgeholt würden. Schweigt man den Feminismus tot?

Genau. Denn Totschweigen tut man hier gern.

Bekennst du dich zum Feminismus?

Ich in meiner Person bin Feministin. Ich glaube nicht, dass ich ideologische Kunst mache, dass jede Arbeit feministisch sein muss. Es ist einfach in den Werken vorhanden.

Wie reagiert das hiesige Publikum auf das, was du machst?

Wenn ich sage, ich sei Feministin, dann heisst es nur: „Oh mein Gott!“ Hier sind zwei Worte verboten: Kommunismus und Feminismus. Und mit Gender stehts nicht besser.

Was hältst du von Frauenausstellungen?

Die mag ich nicht. Wenn ich als Kuratorin arbeite, gebe ich mir Mühe, dass beide Geschlechter gleich vertreten sind. Aber wenn ich gerade wütend bin, dann mache ich es so, wie es sonst Männer tun und lade 8 Frauen und 2 Männer ein. Und das kommt dann allen sehr komisch vor. Sobald Frauen ausstellen, heisst es, es sei eine Frauenausstellung und eckt an. Ich glaube, die Zustände sind noch nicht fair hier, das Denken darüber ist noch nicht ausgereift.

Bemühen sich männliche Kuratoren nicht um eine Frauenquote?

Die Überzahl der männlichen Künstler begründen sie natürlich politisch korrekt damit, dass es ihnen nicht aufs Geschlecht ankommt. Sie wollen einfach „Good Art“ ausstellen. Aber damit machen sie die Frauen schlecht. Wir sind dann gerade gut genug, um in der Nische Frauenkunst auszustellen. Und das ist vor allem heute natürlich Blödsinn.

Gibt es Hoffnung für die tschechische Kunstszene was Gender angeht?

Was ich der tschechischen Szene anrechne, sind die zehn Prozent Frauen unter den Kuratoren. Aber auch diese schämen sich und sagen, dass sie sich mit Gender nicht auseinander setzen wollen. Sie denken, sie kompromittieren sich.

Zuzana Štefková zum Beispiel ist eine Kuratorin, die sich öffentlich zum Feminismus bekennt.

Sie ist eigentlich die Einzige.

Beschäftigen sich die Männer hier mit Genderfragen?

Wenn, dann nur Homosexuelle. Und das ist dann umso heikler. In Israel ist das viel offener. Hier ist es anders. Schwule Männer outen sich eigentlich nicht öffentlich, auch wenn sie Künstler sind. Im Gegenteil, mir kommen die tschechischen Künstler machoid vor. Sie stellen in Kollektiven aus. Und diese bestehen meistens nur aus Männern. Im Sinne von „gemeinsam sind wir stark“. Aber alleine etwas Provokatives zu wagen, ist viel schwieriger. Es ist ein bisschen wie an der Grundschule, wo die Jungs zusammen Fussball spielen.

Würdest du Radim Labudas Videokunst als Genderkunst bezeichnen?

Als ich ihn kennen lernte, machte er weder Gender- noch Homosexual Art. Auch er ist dem Persönlichen ausgewichen. Heute empfinde ich die Werke am besten, die sich mit Homosexualität beschäftigen. Man spürt, dass sie aus seinem Innersten kommen. Es hat sich entwickelt.

Wie beurteilst du die Arbeiten von Mark Ther in dieser Hinsicht?

Meiner Meinung nach ist er asexuell. Er zerstört die Sexualität, indem er sie umgeht. Die Sexualität ist nicht wichtig in seinem Werk. Mark Ther trauert den 1980er Jahren nach. Es ist eine Melancholie nach der Kindheit. Ich glaube, er will Kind bleiben, er

will kein Mann werden. Bei Mark Ther sind es Melancholie und Narzismus. Wenn wir Kind sind, gehört uns die Welt.

2011

Hat sich die Einstellung der Kunstschaffenden und des allgemeinen Umfeldes gegenüber dem Thema Gender deiner Meinung nach in der letzten Zeit verändert?

In den letzten Jahren hat man angefangen, das Gay- und lesbische aufzugreifen. Zum Thema Feminismus: Bei jüngeren Kunstschaffenden und Kunststudenten überwiegt die Meinung, das Thema sei passé. Nichtsdestotrotz gibt es junge Künstlerinnen in der tschechischen Szene, in deren Werk das Thema auftaucht.

Inwiefern hat sich dein Arbeitsstil seit dem Jahr 2006 verändert? Interessieren dich andere Aspekte am Thema Gender als noch vor fünf Jahren?

Heute sind meine Hauptthemen Xenophobie, Rassismus, usw. Das Thema Gender bleibt automatisch als Subthema bestehen. Als Sache, die ich mir einverleibt habe und die überall auftaucht.

Beobachtest du mehr Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem Thema Gender auseinandersetzen, vielleicht aus der jüngeren Generation? Oder denkst du, es sind weniger?

Ich glaube, es sieht gleich aus wie vor fünf Jahren. Als Kuratorin bemühe ich mich, die Werke von jungen Künstlerinnen und Künstler auszustellen, die sich damit befassen.

Interview Moyzes 2006/2011

Tamara Moyzes – Curriculum Vitae

Geboren 1975 in Bratislava, lebt und arbeitet in Prag und Israel

Tamara Moyzes ist Mutter eines Kindes.

Ausbildung

2005	Studienabschluss in Prag
2004	Dokumentarfilmprojekt über den Israel-Palestina Konflikt für M.A.-Projekt
2003 – 04	Austauschsemester Bezalel - Academy of Fine Art and Design, Jerusalem
2000 – 2001	Akademie der Bildenden Künste AVU in Prag
1999	Academy of Fine Arts and Design Bezalel, Jerusalem
1998	Akademie der Bildenden Künste und Design in Bratislava
1996 – 97	Avni Institute of Fine Arts, Department of Free and Multimedia Art, Tel Aviv
1991 – 95	Sekundarschule für Kunstgewerbe, Bratislava

Stipendien

2005	Goethe-Institute Berlin
2004	Akademie der Bildenden Künste (AVU), Department Neue Medien, Prag
2000	Stiftung des Tschechischen und Slowakischen Präsidenten Václav Havel und Michal Kováč

Einzelausstellungen

2009	<i>Family Happiness</i> , Performance im Tschechischen Parlament, Prag <i>Bianca Braselly and Benedictus XVI</i> , Performance in Brunn-Tuřany <i>Welcome to Prague</i> , Gallery Output, Kampa, Prag
------	---

2008	<i>Welcome to Prague</i> , Gallery Output, Náměstí Republiky, Prag
2006	<i>Day of Tamara Moyzes</i> , Gallery NoD, <i>online screening of my birth</i> , Prag
2007	<i>TV t_error</i> , Galerie Entrance, Prag
2004	<i>Tamara Mozyes Exhibition</i> , Galerie Escort, Brünn
2003	<i>Galerie Escort</i> , Brünn <i>Performance</i> , am Tag der Eröffnung der Akademie für Bildende Künste, Prag

Gruppenausstellungen

2010	<i>Transgression</i> , Gallery Videotage, Hong Kong <i>Formate der transformation 89-09</i> , MUSA, Wien <i>Art to Date</i> , Gallery Medium, Bratislava <i>Mute Signs</i> , Barcsay Hall, Budapest <i>She Devile 4</i> , Studio Stefania Miscetti, Rom <i>Festival Romale 10</i> , Graz <i>Festival SOHO, Kick the Habit</i> (Venting Racism), Ottakring, Wien
2009	<i>Formáty transformace 89-09</i> , The Brno House of Arts, Brünn <i>The other kind of blue</i> , Czech selection, Galerie Václava Špály, Prag <i>Family Happiness</i> , Tschechisches Kulturministerium, Prag <i>Art to Date</i> , Gallery NoD, Prag <i>Art For Life</i> , Galerie Chemistry, Prag <i>Girls Against Boys</i> , Gallery Szara, Cieszyn <i>Czech Videoart</i> , Kasárna Kulturpark, Košice
2008	<i>Moon ride</i> , Festival of Contemporary Art, Kasárna Kulturpark, Košice <i>Festival Tina B.</i> , Festival of Contemporary Art, Prag <i>DADA festival</i> , D.I.V.O Institute, Kolin <i>Art for Life</i> , Galerie Le Court, Prag <i>Interface</i> , Gallery Priestor, Bratislava <i>Interface</i> , Gallery Open Space, Wien

- 2007 *Interface*, Gallery Kasárna Kultúrpark, Košice
Biopower, Gallery Medium, Bratislava
Biopower, Gallery C2C, Prag
Simple Living, Contemporary Art Gallery of the Brukenthal Museum, Sibiu
- 2006 *Stop násilí na ženách* (Stop der Gewalt an Frauen),
in der Metrostation Florenc und der Galerie C2C, Prag
GIRLS, Organisiert vom Kunstmagazin Umělec,
Kingsland Road 6, London
No Man's Land, Bangkok, Thailand,
Webausstellung: www.nogallery.info
- 2005 *Egoart*, NoD Gallery, Prag
WRO 11th International Media Festival, Polen
A Artist is Whoman, Videoprojektion, Galerie NoD, Prag
M.A. Ausstellung, Veletržní Palác (Nationalgalerie), Prag
EnterMultimediale2, Media Festival, Prag
Anti Film Festival, Kino Světozor, Prag
Internationales Dokumentarfilmfestival, Jihlava
OpenScreening: Shorts from Prague, San Francisco
- 2004 *Wedding gallery*, organisiert vom Magazin Umělec, Berlin
The politic exhibithion in IL prison, Jerusalem
Media Festival Osnabrücke
Internationale Ausstellung, Slowakisches Institut, Prag
Anti Film Festival, Kino Světozor, Prag
Präsentation Neuer Medien, Theater Komodie, Prag
Kurzfilmfestival, Oberhausen
- 2003 *281m2*, Galerie Václava Špály, Prag
Salamanca exhibition, Jerusalem
Multiplace 2 SK, Media festival, Bratislava
Einladung zur *Tel Aviv Exhibition*
281m2, The Czech culture Institute in London
Womanifesto Festival, Thailand, Bangkok
- 2002 *Workshop*, Chicago Art School, Chicago
Mladý maso (Frischfleisch), Galerie U Zvonu, Prag

- 2001 *Multimedia Workshop*, NoD Gallery, Prag
- 2000 *Schloss Čachtice*, Slowakei
Art Expo Fresh, Budapest
- 1999 *Art Film Festival*, Trenčianské Teplice
Symposium, Turčianské Teplice
Ausstellung, Galerie Martin
Ausstellung, Österreichische Botschaft, Bratislava

Projekte

- 2006 *Video-Music Clip* für die ‚Al Yaman‘ Band
Web-Ausstellung Czech point, www.nogallery.info, Kuratorin
Videobus Projekts: ‚Sexxy on The Road‘, Kuratorin
Aktivismus und Kunst in Israel, Umělec 1/06, Artikel
 Assistenz von Alan Miler
- 2005 *‚ReiseFührer‘* in Zusammenarbeit mit
 Prof. Michael Bielicky (AVU)
- 2004 *Neue Medien* in der Galerie NoD, Kuratorin, Prag
- 2003 *The Holocaust. Martyrs And Heroes*, Remembrance Authority,
 Yad Vashem Museum, Web-Projekt
- 2003 *Politik – um*, New Engagement, Produktion der Internationalen
 Ausstellung, Prag
Wolsburg-Projekt, Auto Škoda Pavilion,
 Assistenz von Prof. Michael Bielicky
- 2002 *Aufbau des alternativen Kunstraumes Roxi-NoD*, Prag
- 1998 *Repräsentierende des JAFI* (Jewish Agency for Israel)

21.7 Markéta Othová (*1968, Brünn)

Von Ihren Schwarz-Weiss Fotografien geht eine absolut stille Unruhe aus, sie lassen den Betrachter nicht los. Die Aufnahmen scheinen etwas hinter sich zu verbergen, wonach man selber lange gesucht hat. Die Objekte und Menschen, die sie fotografieren, scheinen nie da gewesen zu sein. Gleichzeitig wirkt jedes Bild wie eine eigene längst vergessene Erinnerung (Abb. 79 - 81).

Ich habe zu den Fotografien einen sehr intimen Bezug. Es gefällt mir aber nicht, wenn man sie als intimes Tagebuch bezeichnet. Häufig wird in der Art von ihnen gesprochen. Es sind keine ganzen Erzählungen, sondern vielmehr einzelne Sätze. Freunde kritisieren meine Fotografien, sie seien immer gleich. Für mich hat jede aber eine ganz andere Aussage. Ich fotografiere immer und überall. Was ich zeige, sind nur vereinzelte Aufnahmen. Die eigentliche Arbeit entsteht dann aber in der Gegenüberstellung von Bildern aus verschiedenen Zeiten. Ich will nicht, dass es intim oder melancholisch wirkt.

Neben der Intimität ist in ihrem Werk häufig auch die Grenze zwischen Innen und Aussen zu spüren, sowie die Berührung oder Durchdringung dieser beiden Seiten, zum Beispiel in Bildern von Fenstern und Vorhängen (Abb. 80)?

Die Vorhänge werden nach Aussen geweht. Sie deuten auf etwas hin, das Innen ist. Ich fotografiere nicht nach Thema. Aber im Moment interessieren mich zeitliche Abfolgen einer Bewegung, wenn jemand die Strasse entlang geht oder sitzt und sich nur wenig bewegt. Es ist auch spannend, einen fremden Menschen zu beobachten. Diese zeitlichen Verschiebungen, manchmal kaum merkbar, sagen mir heute mehr zu als die Aussagen von früher.

Wie definieren Sie diese Aussagen, oder was erwarten sie von Ihnen?

Früher wollte ich etwas bestimmtes Mitteilen. Meine Gedanken zum Leben, was wir hier machen, wie wir leben, das sollte in den Fotografien stecken. Es sollte nicht offensichtlich sein, sondern zum Betrachter kommen. Ihn einnehmen, wenn er vor den Fotos steht. Die Aussagen hängen immer mit einem bestimmten schicksalhaften Gefühl zusammen, das ich zur Zeit der Ausstellung spüre.

Ihr neues Medium ist der Scanner. Wollen Sie alle Sentimentalität eliminieren?

Ich lege Dinge auf den Scanner, die mir persönlich wichtig sind, die mit mir zusammenhängen und die ich gern habe. Es hat sich zu viel Kram angestaut, und der beginnt mir lästig zu werden. Im Scannen habe ich die Lösung gefunden. Ich scanne die Dinge, bevor ich sie wegschmeisse. Obwohl ich das noch nicht übers Herz gebracht habe, zum Beispiel ein Hemd, das schon meine Mutter getragen hat oder Schachteln. Ich liebe Schachteln, ich habe viel zu viele. Ich finde, das ist eine sehr persönliche und intime Arbeit. Das Bild, das dann dabei entsteht ist die Sache, genau eins zu eins in ihrem Abbild. Es ist nur ihr Abdruck, eine Art Fotogramm. Als ob die Dinge hinter Glas liegen würden. Das Scannen erzielt keine speziellen Effekte, sondern wirkt sehr natürlich.

Viele Fotos zeigen Sie nicht als Ganzes, sondern vergrössern ein Detail darauf. Was geschieht beim Akt der Vergrößerung?

Wenn ich ein Regal mit verschiedenen Objekten darauf fotografiere und mich speziell für eines interessiere, dann kann ich es mittels der Vergrößerung herausziehen. Ich kann es aus dem Regal zu mir nehmen. Im vergrößerten Detail findet man etwas Neues. Wenn ich es als selbständiges Objekt fotografieren würde, wäre es etwas vollkommen anderes. Bei der Aufnahme des einzelnen Objekts, beginnt man bereits zu komponieren. Andersherum findet man das einzelne Ding vielleicht erst nach Jahren.

In einem ihrer Werke *Untitled* (2002) haben sie ihre Hände in lockerer Haltung auf dem Fensterbrett abgelichtet - in nächster Nähe eines Spitzenvorhangs und

mit lackierten Fingernägeln. Es lässt an ein kunstgeschichtlich wichtiges Motiv von Frauen denken, die von der Stube aus dem Fenster blicken. Das Bild weckt das Bedürfnis, der Botschaft dieser Hände auf die Spur zu kommen.

Diese Situation der Hände und des Vorhangs erschien mir plötzlich wie ein selbständiger Raum, als sei es ein Haus oder eine Wohnung. Mir gefiel die Energie, die sich da angesammelt hatte an diesem Stückchen Platz. Auch das Licht war merkwürdig. Ich habe meine Hände dazu gelegt, die nicht einmal wie Hände aussahen, sondern wie eigene, unabhängige Dinge. Die Situation der Hände war genau identisch mit meiner Situation als ich nur so da sass. Es ist keine Fotografie von lackierten Fingernägeln, auch kein Porträt von Händen und einem Platz. Es ist etwas eigenes, das schwer zu beschreiben ist. Die Hände sollten gar nicht da sein, aber gehören doch genau da hin.

2011

Hat sich die Einstellung der Kunstschaffenden und des allgemeinen Umfeldes gegenüber dem Thema Gender deiner Meinung nach in der letzten Zeit verändert?

Alles, was sich in der Zeitgenössischen Kunst auf Gender bezieht oder sich direkt damit befasst, ist mir so fremd und im eigentlichen Sinne sogar unangenehm. Ich empfinde es immer als etwas Überflüssiges und es langweilt mich. Ich kann mit Ausstellungen des Typs ‚Körper und Fotografie‘, ‚Frauen in der Kunst‘ und so weiter nichts anfangen.

Ich habe aber das Gefühl, dass sich die Unterschiede, die man zwischen einem männlichen und einem weiblichen Zugang in der Kunst feststellen könnte, mehr und mehr verwischen, ebenso wie die Unterschiede zwischen weiblichen und männlichen Künstlern. Ich glaube, es geht heute mehr um die formale Seite der Dinge und dass man der Form viel mehr Gewicht gibt als noch vor fünf Jahren. Als Liebhaberin von Kunstgewerbe und Design spricht mir das sehr zu.

Inwiefern hat sich dein Arbeitsstil seit dem Jahr 2006 verändert?

Ich selber bemühe mich, mich weg von melancholischen und hin zu konkreteren, allgemeinen Aussagen zu bewegen. Oder ich stelle im Nachhinein fest, dass dies geschieht. Ich habe es mir nicht zur Aufgabe gemacht, sondern es mir gewünscht, weil ich doch immer nur in der Sphäre der Gefühle rumzapple.

Interview Othová 2006/2011

Markéta Othová – Curriculum Vitae

Geboren 1968 in Brünn, lebt und arbeitet in Prag

Markéta Othová ist Mutter eines Kindes.

Ausbildung

1994	Dreimonatiger Studienaufenthalt in Paris
1987 – 1993	Akademie der bildenden Künste AVU in Prag

Preise und Auszeichnungen

2002	Gewinnerin des Jindřich Chalupecký Preises, Prag
------	--

Einzelausstellungen (Auswahl)

2010	<i>Markéta Othová</i> , Galerie Jiří Švestka, Berlin
2009	<i>The Oldest Art of Centrale Europe</i> , NF Gallery, Ústí nad Labem
2008	<i>Hiya Nan</i> , Divus Unit 30, London
2007	<i>You don't know me, but I know you</i> , Mücsarnok Kunsthalle Budapest <i>Leçon de photographie</i> , Nicolas Krupp Gallery, Basel Mayday, Josef Sudek Studio, Prag
2006	<i>Talk to Her</i> , Galerie Jiří Švestka, Prag <i>Pardon?</i> , The Photographers' Gallery, London
2005	<i>Belongings. Place</i> , mit Adriena Simotová, Galerie Caesar, Olomouc <i>Emergent View</i> , mit Michal Pěchouček, Kommunale Galerie im Leinwandhaus, Frankfurt am Main
2004	<i>L'île de la tentation</i> , Galerie Nicolas Krupp, Basel <i>A Good Idea</i> , mit Ivan Vosecký, NoD Gallery, Prag
2003	<i>Best of</i> , Galerie Jiří Švestka, Prag <i>Comeback</i> , Städtische Galerie, Bratislava

	<i>Next Year in Marienbad</i> , mit Ján Mančuška, Czech Centre, New York
2002	<i>Other Voices</i> , Haus der Kunst, České Budějovice
2001	<i>Other Voices</i> , Galerie Šternberk
	<i>French Connection</i> , mit Pierre Daguin, Czech Centre, London
	<i>While You Were Sleeping</i> , Czech Front Gallery, Los Angeles
	<i>Utopia</i> , Galerie Nicolas Krupp, Basel
2000	<i>Claudio Moser, Marketa Othová</i> , Kunsthalle Basel
1999	<i>Power of Destiny</i> , Mährische Galerie Brünn
1998	<i>Team Spirit</i> , mit Pierre Daguin, Galerie Václava Špály, Prag
	<i>Her Life</i> , Nationalgalerie Prag, Sammlung Moderner und Zeitgenössischer Kunst, Prag
1997	<i>A Perfect World</i> , Galerie Alain Gutharc, Paris
	Institute of Contemporary Art, Dunaujvaros
1996	<i>Old Sources</i> , Städtische Galerie, Prag
	<i>Apollo 13</i> , mit Pierre Daguin, Galerie Ruce, Prag
1994	<i>Other Weapons</i> , The British Council – Window Gallery, Prag
1993	<i>Around</i> , mit Veronika Bromová, Galerie Radost, Prag
1990	<i>Fotografieausstellung</i> in der Private Bar, Brünn

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2011	<i>Ztišeno</i> , Wanieck Gallery, Brünn
	<i>Mutating Medium, Photography in Czech Art 1990–2010</i> , Galerie Rudolfinum, Prag
	<i>...And Don't Forget the Flowers</i> , Pražák Palace, Brünn
2010	<i>Milk Drop Coronet</i> , Camera Austria, Graz
	<i>Gaspard of the Night</i> , Zentrum für Gegenwartskunst Futura, Prag
	<i>White Paper</i> , Entrance Gallery, Prag
	<i>50% Grey: Contemporary Czech Photography Reconsidered</i> , Museum of Contemporary Photography, Chicago
	<i>East Bound</i> , KAI 10/Raum für Kunst, Düsseldorf
2009	<i>White paper and black bride</i> , Prag Biennale 4, Karlín Hall, Prag

- Hlava*, Karlín Studios, Prag
- Eny – instant – whatever*, Bunkier sztuki, Krakau
- Czech Photography of the 20th Century*, Museum Mile, Bonn
- Psychology of the Future*, A.M.180 Gallery, Prag
- Memories of the Future*, Galerie Václava Špály, Prag
- 2008 *The arrangement*, Galerie Šternberk
- Seeking for a Place of Oblivion*, Umjetnički paviljon, Zagreb
- The Subject Now*, Adam Art Gallery, Neuseeland
- Jiří Kovanda: When I was a little boy, I used to play with girls*,
Gallery At the White Unicorn, Klatovy
- Contemporary Czech Cubism*, Städtische Galerie, Prag
- 2007 *I don't exist hence you don't see me*,
Zentrum für Gegenwartskunst Futura, Prag
- (Sklerotische) Nachbar[i]n*, Galerie 2, Wien
- Invisible things*, Trafó Gallery, Budapest
- 2006 *Hotel Chalupecký******, Motorenhalle, Dresden
- Europart – Zeitgenössische Kunst aus Europa*,
auf 'Rolling Boards' in Wien und Salzburg
- 2005 *Czech Photography of the 20th Century*,
Städtische Galerie, Prag
- Prag Biennale 2: Expanded Painting*, International
Contemporary Art, Karlín Halle, Prag
- Sitting, Standing, Reclining II*, Modern Culture, New York
- Nature's Mirror*, Ottawa / Tokio, Japan
- 2004 *Photography??*, White Unicorn Gallery, Klatovy
- Eastern Alliance*, Lichtturm, Berlin
- 2003 *Prague Biennale*, Veletržní Palác (Nationalgalerie), Prag
- Glamour*. British Council - Window Gallery, Prag
- Balkan Konsulat*, Gallery Rotor,
Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Graz
- 2002 *Prague, d'un printemps à l'autre*, Ecole d'art Gérard Jacot,
Belfort
- ICING*, Galerie Václava Špály, Prag /
Galerie Jiří Švestka, Prag

- 2001 *A Sense of Wellbeing*,
Palace of the Imperial Thermal Baths, Karlsbad
ICING, Institute for Contemporary Art, Dunaújváros
Fotok, MEO – Contemporary Art Collection, Budapest
- 2000 *Bohemian Birds – Position of Czech Contemporary Art*,
Kunst Haus Dresden
Examining Territories, Plan B Art Centre, Santa Fé
Melancholy, Mährische Galerie, Brünn
Confrontation, Czech Centre, London
Galerie Jiří Švestka, Prag
- 1999 *CI:99/00*, Carnegie International 1999/2000,
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
Kunst im Dialog, Tschechisches Zentrum, Berlin
Brother of Brother, Museum V. Löffler, Košice
- 1998 *Snížený rozpočet*, Ausstellungshalle Mánes, Prag
Close Echoes, Städtische Galerie Prag und Kunsthalle Krems
Intimacies, Rethymnon Centre for Contemporary Art, Kreta
- 1997 *Parallels Prague – Paris*, Tschechisches Zentrum, Paris
Towards the Object, mit Lukáš Jasanský, Martin Polák und
Kristof Kintera, Riverside Studios, London
- 1996 *City Legends-Prague*, Kunsthalle Baden-Baden
Lovers, mit Kateřina Vincourová und Veronika Bromová,
Galerie JNJ, Prag
Moment of Focus, Galerie MXM, Prag
Natura-Naturans, Triest
- 1995 *Test Run*, Ausstellungshalle Mánes, Prag
- 1994 *Zvon/The Bell 94*, Biennale Junger Kunst,
U Zvonu, Städtische Galerie, Prag
- 1993 *New Names*, Prager Haus der Fotografie, Prag
Book Arts, The Globe Cafe, Prag
- 1991 *Coup de Lune*, Internationale Ausstellung von Studenten, Paris

Sammlungen

- Martin Z. Margulies Collection, Florida, USA
- Staatliches Museum für Kunst und Design, Nürnberg
- Sammlung Nicolas Krupp, Basel
- Victoria and Albert Museum, London
- Städtische Galerie, Prag
- Sammlung Moderner und Zeitgenössischer Kunst, Nationalgalerie, Prag
- Stiftung für Zeitgenössische Kunst, Prag
- Mährische Galerie, Brünn
- Private Sammlungen in Deutschland, Schweiz, Frankreich, USA

Markéta Othová wird repräsentiert von der Galerie Jiří Švestka in Prag.

21.8 Míla Preslová (*1966, Pilsen)

Ihre Fotografien bedürfen weder grosser Gesten noch schriller Bildlichkeit, um im Bewusstsein der Betrachterin und des Betrachters nachhaltige Wirkung zu hinterlassen. Sie legen stilles Zeugnis ab von einer inneren Befindlichkeit und scheinen dabei weit über die Grenze der Intimität hinaus zu schreien (Abb. 84 - 87).

Ich glaube, dass alle meine Werke intim sind. Ich gehe von intimen Dingen aus. Ich versuche sie aber umzusetzen, ohne irgendwelche Teile oder allfälligen Probleme meines Körpers ausstellen zu müssen. Man kann eine sanfte Art der Mitteilung wählen, die genauso wirkungsvoll ist.

Widerstreben ihnen visuell provokative Werke anderer Künstlerinnen und Künstler?

Wenn sie unnötig schockieren. Mich stört es nicht, wenn Frauen ihre Innereien zeigen oder von ihrem Körper ausgehen, von ihrem Leben, von ihrer Familie. Aber wenn es eine künstliche Sache ist, ohne dass sie vorher durchlebt wurde, sondern einfach schockieren soll, dann spürt man das.

Sie fotografieren nicht nur sich selbst, sondern auch Ihre Familie. Ist das nicht auch eine Art von Exhibitionismus?

Irgendwann habe ich gemerkt, dass ich eine Grenze um meine Intimität ziehen muss. Ich habe meine Familie fotografiert und die Menschen in meinem engsten Umfeld. Als ich anfang, Werke zu verkaufen, wurde mir bewusst, dass ich mich und meine Angehörigen ausstelle, der Welt zeige und über sie rede. Das begann mich zu stören und ich habe angefangen, eine Grenze zu suchen, in der ich mein privates Leben behalten kann. Ich wollte die Fotos ausstellen, ohne dass sie die Meinen berühren. Ich glaube, die Fotos funktionieren für sich selber, ich habe nicht das Bedürfnis, sie erklären zu müssen. Wenn ich mit einer einzelnen Person spreche, dann erzähle ich

von ihnen, mache es aber nicht öffentlich. Ich bemühe mich, das alles in die Bilder zu bekommen, damit sie für sich selber stehen können, ohne dass ich dabei sein muss, ohne dass ich reden muss. Wenn ich zu einer Gruppe von Leuten spreche, verlieren die Werke für mich an Poesie.

Ihr Mann ist ebenfalls Künstler, wie organisiert ihr euer Familienleben?

Die meiste Hausarbeit erledige ich, obwohl das eigentlich für uns beide nicht ideal ist. Wir müssen uns jeden Tag von neuem organisieren. In Zeiten, wo ich mehr Ausstellungen hatte als er, habe ich meine Kunst sozusagen unter dem Tisch gemacht.

Wann finden Sie Zeit für Ihre Kunst, wo Sie ganztags Mutter sind?

Meine Arbeit braucht keine grossen Mittel, mir reichen zwei Notizblöcke und vielleicht ein Computer. Das eigentlich Wichtige ist das Umfeld. Ich muss mich zu Hause fühlen und der Kleine muss neben mir schlafen. Ich sitze bloss da, höre vielleicht Radio und lasse den Gedanken freien Lauf. Mein Mann braucht für seine Bilder mehr Platz und arbeitet im Atelier.

Zu Beginn der 1990er Jahre organisierten einige Ihrer Mitschülerinnen gemeinsamen die Ausstellungen *Ženské domovy*. Erinnern Sie sich an die Resonanz dieser Präsentationen reiner Frauenkunst?

Ich war zwar nicht dabei, aber fand es immer toll. Ich glaube, es lief gut und alle, die damals ausstellten, sind heute erfolgreiche Künstlerinnen. Ich glaube, auch die männlichen Kollegen haben positiv reagiert. Heute würde man von einer Ausstellung mehr verlangen, als die blosse Tatsache reiner Frauenkunst. Es wäre wohl nicht mehr sehr interessant und auch nicht mehr nötig. Ich und mein Mann, wir haben auch nicht das Bedürfnis, gemeinsam auszustellen.

Was halten Sie vom Begriff Frauenkunst?

Ich habe das Gefühl, dass man jeden Tag mit diesen Fragen kämpft, in verschiedenen Situationen. Das ist so im Allgemeinen schwer zu beurteilen. Es ist immer die Erfahrung des einzelnen Menschen oder einer Beziehung.

Ist die Frauenfrage also eine individuelle Sache?

Zum Beispiel das Thema Kinder: Sollte eine Frau Kinder haben, oder sollte sie sich ihrer Karriere widmen? Es ist eine Frage der einzelnen Situation der Frau. Solange sie selbst darüber bestimmen kann. Wenn sie fünf Kinder hat und keinen Platz zum Wohnen, dann wüsste man nicht wo anfangen mit der Frauenfrage. Ich glaube aber, dass die Frau dafür geschaffen wurde, den Herd zu hüten und Kinder zu kriegen und der Mann geht auf die Jagd. Wenn auch die Frau jagen will, dann soll sie die Möglichkeit dazu haben und der Mann soll ihr dabei helfen. Oder das Feuer hüten. Ich glaube, das liegt in der Natur. Ich wüsste nicht, was ich mehr verlangen könnte in der Angelegenheit der Frau. Diese Zeit ist nicht geschaffen für eine Familie.

Ist diese Mitteilung als politisches Statement in ihrer Kunst enthalten?

Sobald ich meine Fotografien aufhänge, kann ich nicht mehr darüber urteilen, wie sie auf das Publikum wirken. Ich kann sie nachträglich nicht kritisieren oder sie mit fremden Augen betrachten. Ich denke mir die Bilder nicht aus, sie kommen eigentlich von selbst gerade so, wie ich mich fühle. Ich hoffe, dass ich wenigstens in dieser Form für die Frauenfrage kämpfe. Bestimmt. Ich kämpfe jeden Tag für die Rechte der Frau in der Familie.

Das ist in ihren Bildern zu spüren.

Die grösste Kunst für mich ist es, eine Familie zu haben, dass ich einen Mann und ein Kind habe, womit ich aus gesundheitlichen Gründen nie gerechnet habe. Ich betrachte mein Kind jeden Tag und denke, dass es doch das grösste Werk in meinem Leben ist, das ich je vollbracht habe. Ich erlebe diese Fragen sehr stark in der Familie. Wenn mein Kind und mein Mann nicht wären, würde ich wahnsinnig vor

lauter Kunst, weil ich 24 Stunden am Tag mit ihr lebe. Feiertage sind für mich die normalen Tage mit der Familie. Deswegen fühle ich mich nicht dazu berufen, alle anderen Frauen in dasselbe Schicksal zu führen. Für mich war es einfach umgekehrt, es war nicht selbstverständlich, dass ich jemals eine Familie haben würde. Frauenfragen sind zwar interessant, aber am wichtigsten wäre es, die Bedingungen in der Gesellschaft zu verändern. So, dass man weiss, dass Familien existieren und sowohl Frauen wie Männer Karriere machen können.

Kunst kann die Gesellschaft auf diese Anliegen sensibilisieren.

Aber wo soll man beginnen?

2011

Hat sich die Einstellung der Kunschtchaffenden und des allgemeinen Umfeldes gegenüber dem Thema Gender deiner Meinung nach in der letzten Zeit verändert?

Nein, ich glaube nicht, dass sich bei den KünstlerInnen der Zugang zu Genderkunst verändert hat.

Stellst du diesbezüglich eine Veränderung in deinem Arbeitsstil fest?

Nein, ich sehe keine Verschiebung meiner Arbeiten in Richtung Genderkunst.

Beobachtest du mehr Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem Thema Gender auseinandersetzen, vielleicht aus der jüngeren Generation?

Nein, das beobachte ich nicht.

Interview Preslová 2006/2011

Míla Preslová – Curriculum Vitae

Geboren 1966 in Pilsen, lebt und arbeitet in Prag

Míla Preslová ist Mutter eines Kindes.

Ausbildung

1989 - 1996 Akademie der Bildenden Künste AVU in Prag

Preise und Stipendien

2004	Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz
2003	Kulturkontakt, Wien
2001	Scholarship of the Artcentrum of Egon Schiele, Český Krumlov
1999 - 2000	Scholarship of the International Artist Residence Villa Concordia, Bamberg
1995	Atelierpreis Special Price of the Fundation for Life Jana a Milan Jelínek
1994	Stiftung Jana a Milan Jelínek
1993	Atelierpreis

Einzelausstellungen

2006	<i>Ritual</i> , Galerie Artwal, Prag <i>16. Festival des Monats der Fotografie</i> , <i>T Gallery</i> , Bratislava / Nationalgalerie, Prag / Zentrum für Zeitgenössische Kunst in Prag / Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz
2005	<i>Tschechisches Zentrum</i> , Berlin
2004	<i>When Life is Not at Stake</i> , Atrium, Mährische Galerie, Brunn <i>Compilaton 2112 Europe</i> , Hainburg/Donau, Österreich
2002	<i>Gemini</i> , Galerie MXM, Prag
2001	<i>Housewife</i> , Galerie Václava Špály, Prag
1998	<i>Tutady</i> , Galerie Ve Sklepě, Prag

1997 Galerie MXM, Prag

Gruppenausstellungen

- 2010 *La strada*, Novoměstská radnice, Prag
La strada, Velká synagoga, Pilsen
Women in Czech Photography, Kleinhaus, Berlin
Přírůstky, Alšova Jihočeská Galerie, Hluboká nad Vltavou
- 2009 *After nineteen years*, Tschechische Botschaft, Berlin
Stipendianten Kulturkontakt,
Österreichisches Kulturforum, Prag
Concept photography, Český dům, Brüssel
- 2008 *Autoportrét v českém umění 20. a 21. stol.* (Das Selbstporträt in der tschechischen Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts),
Alšova Jihočeská Galerie, Hluboká nad Vltavou /
Galerie moderního umění, Hradec Králové
Aeronále, Flughafen Ruzyně, Prag
- 2007 *Rückblende*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
- 2006 *Positioning*, Museum of Contemporary Art, Tokio
Autopoesis, Slovakia National Gallery, Bratislava
- 2005 *Positioning – In the New Reality of Europe Art from Poland, Czech Republic, Slovakia, Hungary*,
National City Museum of Art, Osaka /
Hiroshima City Museum of Contemporary Art
- 2004 *The View from Here*, The Erie Art Museum, Pennsylvania
Support, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
Artist in Residence,
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
- 2003 *The View from Here*, Museum der Stadt Prag, U Zvonu, Prag /
Riffe Gallery, Columbus, Ohio / Spaces, Cleveland, Ohio / The
Minnesota Center for Photography
Intermediate Studio of Prof. M. Knížák,
Wortner's House AJG, Budweis

- Phantom of Desire*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
- Survey 03*, Zentrum für Gegenwartskunst Futura, Prag
- Die Jüngsten*, Veletržní Palác (Nationalgalerie), Prag
- Präsentation*, Davidgasse 79, Wien
- 2002 *Laboratorium Zeitgenössischer Kunst*, Veletržní Palác (Nationalgalerie), Prag
- Extradictions*, Aquamuseum, Lissabon
- III. Zlín Salon Junger Künstler*, Zlín
- Insideout*, Undabdiepost 2002 – Fünftes Festival der Neuen Kunst, Bunker, Berlin
- The View from Here*, Neueste Bilder aus Zentraleuropa und dem amerikanischen Mittelwesten, Ludwigmuseum, Budapest
- 2000 *Villa Concordia Artist 1999/2000*, Villa Dessau, Bamberg
- SurvivingArts*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
- Contemporary the Past - Czech Postmodern Arts 1960 - 2000*, AJG, Hluboká nad Vltavou
- Freies Thema, aber auf den Punkt gebracht*, Galerie Václava Špály, Prag
- SurvivingArts*, Plumbach
- Laboratorium Zeitgenössischer Kunst*, Veletržní Palác (Nationalgalerie), Prag
- Melancholy, Mährische Galerie, Brunn
- 1999 *Arts for Hospital*, Galerie Václava Špály, Prag
- Unplanned Circuit*, Jana a Milan Jelinek Foundation, Ausstellungshalle Mánes, Prag
- Nicht geplante Verbingung*, Gallery 5020, Salzburg
- II. Zlín Salon Junger Künstler*, Zlín
- Forse Tabu*, Salzstadel, Regensburg
- Der Bruder des Bruders*, Museum V. Löffler, Košice
- 99 CZ, Wenzelsplatz, Prag
- 1998 *Gekürzter Voranschlag*, Ausstellungshalle Mánes, Prag
- Form of Picture*, Wortner's House, Budweis
- Tschechische Tage*, Bonn

- Intimacies*, Center for Contemporary Arts, Rethymnon, Kreta /
Epikentro, Athen
- 1997 *Dead Soul*, Nová síň, Prag
I. Zlín Salon Junger Künstler, Zlín
- 1996 *Konfrontation*, Svárov /
Brondsalen Frederiksberg, Copenhagen,
Graduates 96, Palast Waldstein Manege, Prag
Villa, Villa Richter, Prag
- 1995 *Life and AIDS*, Galerie Celetná, Prag
AVU 1995, Ausstellungshalle Mánes, Prag
Test Run, Ausstellungshalle Mánes, Prag
- 1994 *Light Word World*, Galerie Stop, Pilsen
Antipacions of Reality, Obecni dům, Prag
- 1990 *We Will Never Forget*, Chaps, Pilsen
Artparty, Rock Cafe, Prag

Illustrationen

- 2003 *Czech Women*, hrsg. von Kra
- 2001 *Persons Czech Music*, hrsg. von Fragment
- 1994 *Alfred Jarry: UBU*, hrsg. von Kra

21.9 Mark Ther (*1979, Prag)

Autos nehmen in deinen Filmen einen wichtigen Platz ein. In *Chevrolet Caprice Classic* (2004) betrachtet ein Junge einen Wagen lange von aussen, in *My Pleasure* (2003/04) kommt Maria Callas angefahren, *Pick a Wedge* (2004/05), *Malibu* (2004/05) und *Max* (2004) spielen sich im Inneren eines Wagens ab. Sind dir Autos wichtig?

Ich selber habe keinen Führerausweis, sitze immer auf dem Rücksitz und habe ein eher ungutes Gefühl während einer Fahrt. Ich erkenne die Marke, aber sonst interessiert es mich nicht. Die Autos, um die es hier geht, sind aber grosse, ältere Wagen aus den USA. Das fühlt sich toll an.

Den Platz auf dem Rücksitz nimmst du auch in deinen Filmen ein. In *Malibu* widmest du lange Sequenzen der Innenausstattung des Wagens.

Das Auto in Malibu gehörte einem Freund, sonst filme ich sie eben von Aussen. Die Autos sind voll von Erinnerungen. Es geht um die Zeit, in der Sie fuhren und wer ihr Gast war. Es ist das Symbol einer bestimmten Zeit.

Ein noch häufiger wiederkehrendes Motiv in deiner Arbeit ist die Brille. Du selber trägst gern ausgefallene Exemplare (Abb. 89) und setzt diese auch in deinen Filmen ein. Im einminütigen Film *Andy Ther & Mark Brody* (2003) liegt eine grosse Brille mit weissem Rand auf dem Tisch. Die Kamera sieht von Aussen durch die Gläser hindurch. Die Optik vergrössert das Muster der alten Tapete an der Wand, ebenso das des Tischtuchs. In einer langsamen Bewegung setzt du dir die Brille auf und schliesst die Augen.

Den Film haben wir für ein Israel-Projekt gedreht. Man sieht und hört nur das, was man will und lässt den Rest bei Seite. Ich trage von Klein auf Brillen, ohne sie würde ich nichts sehen. Ich suche nicht danach, ich bin froh, wenn ich eine finde, die mir gefällt.

Im Film *Thér* (2003/04) liegt ein Junge in weissen Unterhosen auf einem weissen Bett, auf dem Boden liegt ein Eisbärenfell. Eine alte, stark geschminkte Frau in auffälligen Pantoffeln betritt den Raum und bleibt lange vor dem Bett stehen. Sie streckt dem Jungen die Zunge heraus. Zum Schluss sieht man dich und André Brody mit verschränkten Armen in der Küche stehen, dazu läuft das Lied „You Take My Love“ aus den 80ern.

Es geht um die Beziehung zwischen einem jungen und einem alten Menschen, um die Kommunikation zwischen ihnen. Ich weiss selber nicht genau. Am Ende sieht man uns als Regisseure und hört Musik aus den 80ern, die wir beide mögen.

Musik ist ein wesentlicher Bestandteil deiner Arbeit, meistens sind es Popsongs aus den 1980er Jahren. Wie in Spielfilmen enden viele deiner Clips mit einem musikalisch unterlegten Abspann. Beginnen deine Stories auch bei der Musik?

Aus der Musik heraus habe ich nie etwas gemacht. Die Story kommt zuerst, doch die Musik ist manchmal sehr wichtig. In letzter Zeit fehlt sie aber ganz, manchmal ist es mit Musik zu viel. Auch kommen vermehrt Fragen nach den Rechten.

Wie gehst du bei der Arbeit vor?

Wenn ich mit jemandem zusammenarbeite, macht jeder seine Zeichnungen und Vorschläge und wir setzen alles zusammen. Sonst kommen die Ideen vielleicht aus Träumen.

In *My Pleasure* treffen zwei Stars aus ganz verschiedenen Welten des Musikbusiness aufeinander. Du spielst in vollendeter Maske Maria Callas und Silvia Málová Madonna. Die Angestellten eines Hotels haben vergessen, Madonna ein Zimmer zu reservieren. Callas bietet dem Popstar ihre Hilfe an (Abb. 90 a/b).

Das war eine Zusammenarbeit mit Silvia. Sie mag Madonna und ich Maria Callas. Wir wollten etwas machen, wo die beiden zusammen sein können. Es endet damit, dass sie im gleichen Bett schlafen. In Wirklichkeit konnten sie sich nie treffen. Die beiden sind einander so ähnlich, aber die Leute unterscheiden zwischen Popmusik und Oper.

In den meisten deiner Filme spielst du selber mit, ob als Frau oder Mann.

Manchmal ist es einfacher. Wenige Männer etwa wollen geschminkt werden. Auch hatte ich wohl zu wenig Vertrauen in fremde Darsteller, obwohl es oft zu guten Resultaten kommt. Und bis jetzt habe ich auch gerne ein wenig Show gemacht für die Leute. In Zukunft werde ich bestimmt echte Transgender für die Darstellung suchen. Ich möchte Schauspieler des, wie man sagt, dritten Geschlechts nutzen. Es ist gut, wenn man nicht erkennt, was es ist, welches Geschlecht. Weil es nicht wichtig sein sollte.

Schon in deiner Person selbst vermischen sich die Grenzen zwischen den Geschlechtern.

Ich schminke mich gern. Zum Beispiel für die Rolle der Maria Callas. Manchmal sehe ich aus wie eine Frau, manchmal wie Transgender. Wir haben gelernt, gleich beurteilen zu wollen, ob jemand Mann oder Frau ist. Ich finde, das sollte man ein wenig ausklingen lassen.

Wie beurteilst du die Akzeptanz der Homosexualität und die Entwicklung von Angelegenheiten im Bereich Gender in Tschechien?

Die registrierte Partnerschaft wurde eingeführt, das ist gut. Das gibt es in den Vereinigten Staaten noch nicht und wird es in Polen oder Italien wohl nie geben. Das Problem ist überall gleich, auch im sonst offeneren Amerika. Auch da wollen die Leute Gewissheit und fragen, ob man gay sei oder was denn eigentlich. Es steckt wohl eine gewisse Neugier dahinter. Ich glaube, dass es egal sein sollte. Aber die heterosexuelle Gesellschaft teilt die Geschlechter gern auf. Es gibt klare Grenzen. Gestern habe ich mich mit einem Jungen unterhalten, der plötzlich einwendete, er sei

heterosexuell. Aus heiterem Himmel. Er wollte es mir einfach sagen. Dabei spielt es überhaupt keine Rolle. Die Leute brauchen Klarheit. Ich finde das ein wenig unnatürlich. In unserer Gesellschaft gilt die Regel, was die Mehrheit macht, das sollte man auch machen. Betrachtet man die Medien, dann sieht man nur Familien und heterosexuelle Personen. Was eigentlich merkwürdig ist, weil man auch anders leben kann. Wir unterdrücken hier die Phantasie und die Möglichkeit, andere Wege zu leben. Die Werbung könnte viel erreichen. Wenn statt einer Familie zwei ältere Männer zufrieden nebeneinander her gingen, ihren erwachsenen Sohn oder die Tochter neben sich, das würde man nicht schlucken. Die Gesellschaft hat kein Interesse an Gender. Die Leute sind überzeugt davon, die Erziehung der Kinder sei Frauensache, weil sie von Natur aus fürsorglicher sind. Das stimmt doch überhaupt nicht. Es geht um die Persönlichkeit. Aber hier sitzt das tief, genauso wie sich die homophobe Einstellung hält. Es kommt mir peinlich vor, dass Homosexualität tabuisiert wird. Die Leute haben Komplexe und fürchten sich vor Andersartigkeit, obwohl manche von ihnen es gern probieren würden. Aber was würde die Familie sagen oder die Gesellschaft.

Ist der Umgang mit diesen Themen unter Künstlern offener?

Ein Künstlerfreund von mir hat einmal zu mir gesagt, er denke heterosexuell. Die Aussage hat mich erstaunt, denn in seinen Arbeiten steckt viel von diesem „dazwischen“ drin. Aber er ist vorsichtig und würde nie einen Schritt in diese Richtung tun. Die Leute sagen, dass sie sich nicht damit auseinander setzen und dabei tun sie es ständig. Sex ist überall, davon lebt man, auch in der Kommunikation. Solche Aussagen lassen mich immer ein wenig schmunzeln. Die Distanz zwischen den Geschlechtern wird nur langsam kleiner, Schritt für Schritt. Die so genannten natürlichen Triebe sind angelernt. Auch ich bin degeneriert durch die Gesellschaft, aber ich bemühe mich, etwas dagegen zu tun. Ich zeige meine Filme. Aber leider sieht die ja eine Tante vom Land nicht.

Siehst du die Chance auf Veränderung?

Ich fürchte, dass sich das nicht ändert. Aber vielleicht lockert es sich ein wenig. Vielleicht tritt jetzt die „coole“ Zeit der Bisexualität ein, in der man ausprobiert, was alles geht.

Ist Homosexualität und Transsexualität hier ein grösseres Problem als zum Beispiel in den Vereinigten Staaten?

Selbstverständlich gibt es in Amerika ganze Viertel für Gays und Transsexuelle. Aber es ist die Frage, ob das wirklicher Respekt ist. Sie haben eingegrenzte Zonen, aber die Leute betrachten sie trotzdem nur mit der Hand vor den Augen. Es ist gleich wie hier. Ich glaube, ausserhalb der Stadt geht man sogar besser mit anderen Sexualitäten um. An einem Fotoshooting für ein bekanntes Magazin liess ich mir von der Visagistin aus einer Laune heraus ein gelbes Aug schminken. Ihre Kollegin konnte das total nicht einordnen. Sie fragte mich, ob ich gay sei. Ich war ganz erstaunt und fragte zurück, ob sie Lesbe sei. Das hat sie dann komischerweise beleidigt. Ich glaube, wenn da eine alte Frau gesessen hätte, hätte sie gesagt: „Ja warum nicht, wenn es dir gefällt.“ Die jungen Leute sind irgendwie aggressiver diesen Dingen gegenüber.

Wird dein Interesse an Transgender in deinen Filmen deutlich?

Das überlasse ich dem Publikum. Ich mache, was mir Spass macht und was man selten sieht, damit die Leute die Möglichkeit haben, es kennen zu lernen. Ich will im Publikum neue Gefühle wecken, damit es sich öffnet. Ich weiss aber nicht, ob die Aussage genug stark dafür ist. Auch weiss ich nicht, ob die Leute meine Motivation in den Filmen lesen, oder ob sie etwas ganz anderes in den Filmen sehen. Aber das gefällt mir. In meinen kommenden Arbeiten werde ich aber die Transsexualität bewusster in Angriff nehmen. Auch wird es vielleicht etwas gewalttätiger.

Konfrontierst du die Leute mit Transgender im Gespräch?

Ich habe noch nie mit jemandem darüber gesprochen, dass meine Arbeit einen Weg zu Transgender eröffnen soll. Ich weiss auch nicht, ob es wirksam wäre. Vielleicht schon, vielleicht kann es die Gesellschaft ein wenig feinfühlicher machen. Ich lasse dem freien Lauf. Die Arbeit gefällt den Leuten, auch wenn Kunstszenen und Denken heterosexuell sind. Aber reden tut man nicht darüber. Nur einmal hat mir jemand gesagt, mein Film sei typisch homosexuelle Kunst. Amerikanische Videos zum Beispiel sind länger und unkomplizierter. Da beurteilte man meine Videos als typisch europäische Kunst. Das gefällt mir auch nicht besonders.

Die von dir angedeuteten Tendenzen von vermehrtem Transgender und Gewalt sind schon in *I Like This Sound* (2006, Abb. 91) zu verfolgen. Der Clip spielt auf einer Theaterbühne, die Sexualität hat hier den aggressiven Charakter eines Machtspiels. Die Beschäftigung mit Rollen findet im gewählten Szenario auf mehreren Ebenen statt.

Gedreht haben wir in einem Theater, weil ich Theater mit seinen Brettern und die Lichtern nicht ausstehen kann. Das Video ist etwas sehr Unfassbares. Es ist für das hiesige Publikum wohl ziemlich hart. Ich weiss nicht, ob es akzeptiert wird. Ich sollte vermutlich mehr im Ausland arbeiten, sonst laufe ich Gefahr, hier zu verfaulen.

2011

Hat sich die Einstellung der Kunstschaffenden und des allgemeinen Umfeldes gegenüber dem Thema Gender deiner Meinung nach in der letzten Zeit verändert?

Ich weiss nicht, wie das in Westeuropa aussieht, aber in Osteuropa ändert sich diesbezüglich so viel auch wieder nicht. Ich glaube, Berlin liegt da immer noch am weitesten vorn, Deutschland überhaupt. Dafür kann man sagen, dass andere grosse Städte - auch im Osten - und selbstverständlich gewisse Staaten sich bemühen, Genderkunst gegenüber stärker zugeneigt zu sein. Ist doch vielleicht, oder eigentlich bestimmt, ein ziemlich cooles Thema?!

Inwiefern hat sich dein Arbeitsstil seit dem Jahr 2006 verändert? Interessieren dich andere Aspekte am Thema Gender als noch vor fünf Jahren?

Ich denke, ich setze meine Messlatte höher und höher an, was die technische Verarbeitung meiner Themen angeht. Ich glaube auch, dass ich die beliebten Themen innerhalb von Gender verlasse und nach einiger Zeit zu ihnen zurückkehre.

Beobachtest du mehr Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem Thema Gender auseinandersetzen, vielleicht aus der jüngeren Generation? Oder denkst du, es sind weniger?

Ich glaube, dass die Beschäftigung mit Gender im Bereich der Bildenden Kunst minimal ist, jedenfalls was die Tschechische Republik angeht. Und in vielen anderen Staaten ist es nicht besser. Sicher aber steigt die Zahl von Künstlerinnen und Künstlern, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen.

Interview Ther 2006/2011

Mark Ther – Curriculum Vitae

Geboren in Prag, lebt und arbeitet in Prag

Der Künstler verrät keine genauen Angaben über sein Alter.

Ausbildung

1998 – 2005	Akademie der Bildenden Künste AVU in Prag
1994 – 1998	Mittelschule für angewandte Künste Václav Hollar

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2010	<i>23. European Media Art Festival</i> , Osnabrück <i>Migrating Forms 2010</i> , Anthology Film Archives, New York <i>G207, Naši Němci</i> (Němci z Česka, Deutsche aus Tschechien, <i>Čeští Němci</i> , Tschechische Deutsche oder Tschechien-Deutsche), Academy of Arts, Architecture and Design, Prag
2009	<i>8th Photography festival</i> , Funke's, Kolin, <i>Reconstruction of the Past</i> , Kolin <i>Bad Filming</i> , Galerie U Dobrého pastýře, Brunn <i>Girls Against Boys</i> , Galeria Szara, Cieszyn <i>Příroda se na něm vyřádila</i> , Wiener Wurst, Mirek / Atelier Josef Sudek, Prag
2008	<i>Mark Ther / Dominik Lang</i> , Studio of Young Artists (FKSE), Budapest <i>Film Sokolov</i> , Film Festival, Atrakce, Sokolov (Falkenau) <i>Love of First Site / Mark Ther</i> , Zentrum für Gegenwartskunst Futura, Prag <i>Migrating Forms, Impakt Festival 2008</i> , A.K.A. NYUFF, Utrecht <i>Sexismus</i> , Galerie Václava Špály, Prag <i>Mark Ther</i> , 15th and final NYUFF 2008, New York <i>Po kundě ti upadne péro</i> , Festival otrlého diváka, Kino Aero, Prag <i>Mark Ther, Videos / Movies</i> , Galerie Hlavního Města Prahy, Prag

- 2007
 Gross Omestic product, M'ars Gallery, Moskau
Ruhe, im Stalle furzt die Kuh, Audiovisual A2,
 Kino Světozor, Prag
Mark Ther, Galerie 99, Dům pánu z Kunštátu, Brunn
 42.MFF Karlovy Vary, Galerie, Karlovy Vary
Glocal Outsiders, Prag Biennale 3, Prag
Mark Ther, NYUFF 2007, New York
Videoindividuality, Febio Fest 2007, Prag
IFFR Experimental Video, Rotterdam
Punctum, Galerie Futura, Prag
- 2006
Brougham, Galerie Entrance, Prag
Ewiger Stand, Karlín Studios, Prag
Anthology of Film, New York Underground Film Festival,
 New York
Porträts, mit Jens Lustraeten und Morten Nilsson,
 Galerie Estro, Padua
- 2005
EgoArt, mit Marketa Vaňková, Galerie NoD, Prag
The Need to Document, Halle für Kunst, Luneburg
Intermediale und konzeptuelle Kunst, Galerie AVU, Prag
 +/-, Cafe-Galerie Versteckt, Prag
Pick a Wedgie – Merlot, Galerie NoD, Prag
Maria Callas, mit Christian Steiner, Galerie Futura, Prag
Project 59 – 59 Seconds International
 Film/Video Festival, New York
- 2004
3 x Eugen, Ostrava
 Italian Studio, Stefania Galegati, P.S.1,
 Contemporary Art Centre, New York
Last Show, The Cooper Union for the Advancement
 of Science And Art, New York
- 2003
Survey 03, Galerie Futura, Prag
Wir glauben, Galerie Bílkova, Prag
III. Salon der Jungen Zlín, Haus der Kunst, Zlín
Art Cubicle Project in Progress, Galerie und
 Projekt, Mathias Kampl, Berlin

	<i>Pal Fiction</i> , Galerie Art Factory, Prag
2002	<i>Palace de Tokyo</i> , Paris
	<i>Wechsel</i> , Stuttgart
	<i>Biennale der Jungen</i> , Galerie U Prstenu, Prag
	<i>Frischfleisch</i> , Städtische Galerie, Prag
	<i>Go dis a DJ – Criss/Cross</i> Zentrum Braunau, Braunau
	<i>Marek Ther</i> , Galerie Jelení, Prag
	<i>Rosa Ponselle</i> , Galerie Eskort, Brunn
	<i>Jojo Effekt</i> , Wortners Haus, AJG, Budweis
	<i>Uhlopříčka</i> , Galerie Eskort, Brunn
2001	<i>Casino</i> , NoD, Prag
	<i>Artrocksedativefrequencies</i> , Free Dimension Festival, Kulturzentrum Sieben, Tábor
	<i>Biennale der Jungen</i> , Budapest
2000	<i>Enklave</i> , Kamenická ulice, Prag
	<i>Zdroje nového stylu</i> , Prager Burg, Prag
	<i>Jarní sráči</i> , Galerie Myslíkova ulice, Prag
1999	<i>Od soumraku do úsvitu</i> , Mährische Galerie, Brunn /
	Vladimir Skrepl's Studio, Galerie MXM, Prag
	<i>Podzimní spáči</i> , Galerie Myslíkova ulice, Prag

21.10 Kateřina Vincourová (*1968, Prag)

In der Installation *Girls Triangle* (2002, Abb. 94) schweben drei Gummipuppen unter gegenseitiger Berührung im Raum. Fabriziert wurden sie zum Zweck der Befriedigung sexueller Bedürfnisse eines Käufers. In der präsentierten Position scheinen sie sich aber selbst zu genügen. Der Betrachter ist von ihrem Spiel ausgeschlossen.

Physischer Kontakt hat immer einen Grund. Die Puppen repräsentieren die Verbindung von Seelen und Energie. Schwarze Kugeln ersetzen ihre Köpfe und stehen für das Unbekannte, das immer erregend wirkt.

Die Installationen aus der Serie *The Inside Outwards* (2006, Abb. 95/96) bestehen aus einem scheinbar undurchdringlichen Netz von Damenwäsche. Aufblasbare Ballone sind fest darin verwoben. Die farbigen Bälle bilden einen Körper für die Unterwäsche und scheinen sich mit den Textilien in ein gemeinsames Ganzes einzufügen. Die schwarzen Bälle jedoch wirken wie Eindringlinge aus einer fremden, eher männlich harten Welt. Die Skulpturen implizieren Weiblichkeit, Körperlichkeit, Sexualität sowie eine omnipräsente Gewalt.

Diese Figuren interessieren sowohl Frauen als auch Männer. Sie betreffen den Körper, das Leben und Verletzlichkeit. Das Netz von Wäsche und Bällen sollte die Durchdringung von Körper und Geist darstellen, die Wäsche steht für Körperlichkeit. Die Ballone verbildlichen Ungesundes, Schlechtes, einen verdorbenen Kern.

Dessous verhüllen und schaffen zugleich körperliche Reize. In den Skulpturen ist die Damenwäsche ihres physischen Zwecks entbunden. Ihr Gespinnst zieht als unpersönliche Massenware Fäden im Raum. Deutet *The Inside Outwards* auch auf Verkleidung, auf Unterwäsche als Fetisch einer ganzen Bevölkerung?

Dieses Moment ist bestimmt auch in den Skulpturen vorhanden. Ständig versuchen wir uns zu verstellen und dem Kanon einer propagierten Schönheit gerecht zu werden. Männer zum Beispiel empfinden Wäsche, in der kein Körper steckt als absurd.

Als eine der ersten Künstlerinnen der neuen Generation waren Sie in den 1990er Jahren bei so genannten „Frauenausstellungen“ mit dabei. Inwiefern beschäftigt Sie Weiblichkeit und geschlechterspezifische Fragen in ihrer Kunst?

In meinem Schaffen folge ich zwei Linien. Die eine ist eine persönliche, die andere befasst sich mit dem aktuellen Weltgeschehen und seinen verschiedenen Problematiken. Meine Kunst ist weiblich, weil ich eine Frau bin. Bestimmt kann man eine gewisse weibliche Sensibilität darin fest machen, aber ich arbeite nicht bewusst aus einer allgemeinen Beschäftigung mit Gender heraus.

Wie beurteilen Sie die Aktualität von Feminismus und Gender in der tschechischen Republik?

Die Mädchen im Westen sind härter und auch hier ist dieser Trend zu spüren. Im Westen war die Emanzipation ein wichtiger Schritt, weil die Frauen zu Hause waren. Zu uns gelangen diese Veränderungen über die Medien, heute sind wir denselben Informationen ausgesetzt. Es ist eine Frage des Image. Ich persönlich lasse mich immer noch gerne mit Blumen verführen.

Interview Vincourová 2006

Kateřina Vincourová – Curriculum Vitae

Geboren 1968 in Prag, lebt und arbeitet in Prag

Kateřina Vincourová ist Mutter von Zwillingen.

Ausbildung

1988 – 1994	Akademie für Bildende Künste AVU in Prag
1986 – 1988	Surikov Akademie für Bildende Künste in Moskau

Stipendien

1999 – 2000	Künstlerprogramm des deutschen akademischen Austausches (DAAD), Berlin
1998	Headlands Centre For Art, California

Preise und Auszeichnungen

1997	<i>Jindřich Chalupecký Preis</i> , Prag
1993	Alexander Dorner Preis, Hannover

Einzelausstellungen (Auswahl)

2011	<i>Kateřina Vincourová</i> , Galerie Jiri Švestka
2006	<i>Inside Out</i> , Galerie Die Aktualität des schönen..., Liberec
2004	<i>Noví hrdinové</i> , Galerie Caesar, Olomouc
2003	<i>Kateřina Vincourová</i> , Städtische Galerie, Bruntal
2002	<i>New Heroes</i> , Galerie Jiří Švestka, Prag <i>Hobbyraum</i> , Ausstellungshalle Sokolská, Ostrava
2001	<i>Galerie Priestor</i> , Bratislava <i>Galeria Helga de Alvear</i> , Madrid <i>Hobbyraum</i> , Ujazdowski Castle, Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Warschau <i>Hobbyraum</i> , Priestor for Contemporary Arts, Bratislava

2000	<i>Hobbyraum</i> , Galerie DAAD, Berlin
1999	<i>Call...</i> , Städtische Galerie, Prag
1997	<i>Le rose</i> , Galerie Météo, Paris <i>Grapes of My Mind</i> , Galerie Václava Špály, Prag
1996	<i>Galerie der Jungen</i> , Brünn
1995	<i>Galerie Nová Síň</i> , Prag
1994	<i>Targets</i> , Galerie Caesar, Olomouc
1992	<i>Sunday</i> , Galerie Behemot, Prag
1991	<i>Superbread</i> , Galerie Na Bidýlku, Brünn <i>The Quick and the Dead</i> , Galerie Vruchtenhagel, Kassel

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2006	<i>Praagse Tuin-beelden uit Praag</i> , Gouverneurstein van Assen, Assen <i>Giardino-Places for Small Stories</i> , Palazzo delle Arti di Napoli, Neapel
2005	<i>Trouble with Fantasy</i> , Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg <i>Prag Biennale 2: Expanded Painting</i> , International Contemporary Art, Karlín Halle, Prag <i>Domicile</i> , Musée d'Art Moderne de Saint Etienne
2004	<i>Artseasons 2004</i> , Mallorca <i>Breakthrough</i> , The Hague <i>Giants-European Conversation Pieces</i> , The Hague Sculpture, The Hague <i>The New Ten-Kunst aus den neuen EU-Ländern</i> , Museum Küppersmühle Duisburg / Künstlerhaus, Wien / Kunsthalle Mannheim
2003	<i>Art Unlimited</i> , Art 34 Basel, Basel <i>Elektrobot</i> , Galerie Home Galerie, Prag <i>Survey'03</i> , Galerie Futura, Prag
2002	<i>Corps et traces</i> , Musée de Beaux-Art de Nancy <i>Alter Ego</i> , Museum of History of the City of Luxembourg
2001	<i>New Connection</i> , Veletržní Palác (Nationalgalerie), Prag

- Get that Balance*, Kampnagel Hamburg /
 Progetto Bovisa, Milano
- 2000 *Bohemian Birds – Positions of Czech Contemporary Art*,
 Kunst Haus, Dresden
- The End of the World?* Nationalgalerie, Prag
- Art Statements*, Art 31 Basel, Basel
- 1999 *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm /
 Ludwig Museum Budapest / Hamburger Bahnhof Berlin
- Against All – Gewinner des Chalupecky Preises*,
 Hauptausstellung, Halle Manege, Moskau
- Sympathikus*, Städtisches Museum Abteiberg,
 Mönchengladbach
- 1998 *Contemporary Collection – Czech Art in the 90's*,
 Städtische Galerie, Prag
- Discours Feminin*, Haus der Kunst, Brunn
- Close Echoes*, Galerie der Stadt Prag und Kunsthalle Krems
- 1997 *Home Sweet Home*, Deichtorhallen, Hamburg
- Parallels*, Czech Cultural Centre, Paris
- Born '68*, Tschechisches Zentrum, Berlin
- 1996 *Galerie Jiří Švestka*, Prag
- Interior versus Exterior*, Factory Cosmos, Bratislava
- Milenci (Lovers)*, mit Markéta Othová und Veronika Bromová,
 Galerie JNJ, Prag
- Respekt*, Richter's Villa, Prag
- 1995 *Test Run*, Ausstellungshalle Mánes, Prag
- Artcircolo*, Schloss Mělník, Mělník
- Fly Beetle*, Fly, Köln
- 1994 *Studenten der Prager Kunstschohlen*, Kunstmuseum, Düsseldorf
- Ventilation*, Atelier Toit-de-monde, Vevey
- Net Europe*, Linz
- The Bell 94*, Biennial of Young Art, U Zvonu
 (Galerie der Stadt Prag), Prag
- 1993 *Post Security*, Galerie 5020, Salzburg
- 10 Years of ADK*, Alexander Dorner Kreis, Hannover

1992	<i>Das Ei des Kolumbus</i> , Galerie Behemot, Prag
	<i>Zwischen Aesop und Mowgli</i> , Galerie Václava Špály, Prag
	<i>Women's Accommodation Rooms</i> , Prag
1990	<i>15 Students of the Prague Academy</i> , Wien

Projekte

2000	<i>Gestaltung des Showrooms im Skoda Pavillon</i> , Stadt Wolfsburg
2001	<i>Design of Experience Space</i> , Microsoft Prag

Sammlungen (Auswahl)

- Galerie der Stadt Prag
- Sammlung der Modernen und Zeitgenössischen Kunst, Nationalgalerie, Prag
- European Investment Bank, Luxembourg
- Helga de Alvear Collection, Madrid
- Distrito Cu4tro Collection, Madrid

Kateřina Vincourová wird repräsentiert von der Galerie Jiří Švestka in Prag.

21.11 Martina Pachmanová (*1970, Prag)

Wie beurteilen Sie die gegenwärtige Aktualität der Genderthematik in der tschechischen Kunst?

Die Genderproblematik begann in der tschechischen Bildenden Kunst erstmals nach der Hälfte der 1990er Jahre in Erscheinung zu treten. Mit der neuen Generation von Künstlerinnen und Künstlern kam auch eine neue Sicht auf die Kunst auf. Sie wurde nicht mehr bloss durch das Prisma formaler und ästhetischer Kategorien oder als Ausdruck des „Geistes“ wahrgenommen. Die Kunst trat in einen sozialen Kontext ein und ihre Schöpfer begannen mit Themen zu arbeiten, die bis zu dieser Zeit tabu gewesen waren und das nicht nur im Bereich der Kunst, sondern in der ganzen Gesellschaft. Dazu gehören Thematiken verbunden mit Sexualität, Intimität, Körperlichkeit und Gender. Man kann sagen, dass sich diese Themen in der tschechischen Kunstszene ziemlich gut eingelebt haben. Sie haben zur Revision traditionell bildhafter Schemen, zur Untergrabung gewisser Tabus und zur Kritik an der ungleichen Vertretung von Männern und Frauen in der Kunstszene beigetragen. Zur Entstehung eines wirklichen, ertragreichen „Gender-Diskurses“ im Rahmen der lokalen visuellen Kultur hat es jedoch nicht gereicht. Ich glaube, Gender wird in der Kunst der Tschechischen Republik bis heute nicht als relevante Kategorie angesehen (oder auch in der Kunstkritik oder Kunstwissenschaft). Noch immer treffe ich auf die Meinung, Gender sei eine soziologische Kategorie und hätte mit Kunst nichts zu tun. Ich befürchte, dass viele, die der Genderdiskussion ablehnend gegenüber stehen, nur allzu wenig über ihre wirkliche Bedeutung und ihren Umfang Bescheid wissen, Gender fälschlicherweise mit Feminismus gleich setzen und dazu noch in seiner militanten Form.

Existiert Gender als Motiv der zeitgenössischen Kunstkritik? Gibt es ausser Ihnen und Mirek Vodrážka noch andere Theoretiker auf diesem Gebiet? Und wie stellen Sie sich zu den Texten von Robert Silverio?

Die kritische Reflexion gibt es durchaus, sie ist aber nicht konsistent und häufig fehlt ihr die nötige theoretische Grundlage, das heisst die tiefere Kenntnis der Genderproblematik, der Schlüsseltexte verbunden mit der Entwicklung von genderthematischem oder feministischem Gedankengut. Das grösste Problem aber besteht darin, dass Gender nicht als relevantes Problem (oder als Thema oder Fragestellung) innerhalb des Studiums, der Analyse, Interpretation und Beurteilung von Kunst gewertet wird. Auch die Kunstkritik und die Sprache, in der sich diese manifestiert ist stark belastet von patriarchalischen Vorurteilen und Stereotypen (und das nicht nur in der Tagespresse, sondern auch in der Fachliteratur). Mit der Genderthematik befasst sich ausser mir und Mirek Vodrážka (den ich aber keinesfalls als Experten im Bereich der Kunst bezeichnen würde) noch Zuzana Štefková. Bestimmt liessen sich zudem weitere Theoretiker, Historiker und Kritiker finden, die diese Problematik ab und zu streifen (als Kuratorinnen sind das zum Beispiel Marta Smolíková und Pavlína Morganová), um eine kontinuierliche Beschäftigung auf dem Feld von Gender handelt es sich dabei aber nicht. Auf die journalistische Arbeit von Robert Silverio will ich an dieser Stelle nicht eingehen.

Hat sich der Umgang mit feministischen Fragen in der tschechischen Republik im Vergleich zu den 1990er Jahren gewandelt?

Der Zugang der Tschechen zum Feminismus hat sich in den letzten fünfzehn Jahren, wie ich glaube, radikal verändert. Obwohl man zum Teil weiterhin auf Verurteilung, vollkommenes Unverständnis und Belächelung trifft, ist es Tatsache, dass die Massenmedien dem Feminismus Raum geben, dass der Einfluss von Non-Profit Organisationen sowie einzelner Persönlichkeiten, die sich mit Feminismus, ungleichen Bedingungen und Ähnlichem befassen, augenscheinlich angestiegen ist. An tschechischen Hochschulen werden neue Programme initiiert oder sogar ganze Institute für Gender Studies gegründet, was ich als grundsätzlich ansehe. Es werden Diplomarbeiten und Dissertationen zu Gender geschrieben (obschon sich auch unter Akademikern viele finden, die diese Fragen anzweifeln und abwerten). Die

Informationslage der breiteren Öffentlichkeit ist weit höher, obwohl der grösste Teil der tschechischen Bevölkerung den Begriff „Gender“ vermutlich nicht erklären könnte.

„Feminismus“ trägt für viele Leute noch immer einen unangenehmen Beigeschmack. Stecken im Begriff „Gender“ neue Möglichkeiten?

Ich sehe mich selber als Feministin und Gender würde ich als etwas bezeichnen, das die Wahrnehmung der Beziehungen zwischen Männern und Frauen erweitert und hilft, komplexer auf eine Reihe von Fragen zu antworten, die mit einer feministischen Kritik an der patriarchalischen Gesellschaft verbunden sind. Ich glaube, um den Begriff Gender kommt der aktuelle Feminismus nicht herum. Obwohl es keine austauschbaren Kategorien sind, nehme ich sie immer in gegenseitiger Beziehung wahr. Wie ich schon früher geschrieben habe, leben und schaffen Männer und Frauen nebeneinander (manchmal auch zusammen) und jegliche Information über Frauen ist zugleich auch eine Information über Männer – und umgekehrt.

Wie hat sich die Kunst, die sich mit feministischen Fragen oder Gender auseinander setzt seit dem letzten Jahrzehnt verändert?

Ich glaube, Zeitgenössische Kunst, die sich mit Gender befasst, ist weniger explizit was die Darstellung von Körper, Körperlichkeit und Sexualität anbelangt. Es gelingt ihr aber, tiefer unter die Oberfläche zu dringen und vielleicht ganz unvisuelle Dinge zu reflektieren, wie zum Beispiel die Sprache, in der wir reden (und die stark durch Gender codiert ist). So wie man gegenwärtig von einer zunehmenden gesellschaftlichen Engagiertheit in der gesamten tschechischen Kunst reden kann, lässt sich auch ein wachsendes Bedürfnis der Künstlerinnen und Künstler feststellen, mit Genderthemen in den öffentlichen Raum zu treten und Gender in der sozialen, aber auch in seiner politischen und Macht bestimmenden Ebene zu erfassen. Ich glaube, in der Tschechischen Republik gibt es heute vermehrt Künstlerinnen, die ihre Zweifel abgelegt haben, auf das „heisse“ Parkett gestiegen sind und sich offen zu feministischer Denkweise bekennen.

Die Genderthematik betrifft die Stellung beider Geschlechter in der Gesellschaft. Wird der Position der Männer tatsächlich Genüge getragen?

Vor allem in akademischen Kreisen beginnt die Genderproblematik sehr frequentiert zu werden – zum Beispiel etablieren sich so genannte Männerstudien und eine Reihe von Studien und Projekten befasst sich mit der Rolle von Männern und Frauen (aber auch mit der Queerproblematik, also mit sexuellen Minderheiten oder Transgender). Vor einigen Wochen wurde zum Beispiel vom Soziologischen Institut AV ČR das Buch *Mnohohlasem* (Vielstimmig) herausgegeben. Obwohl es den Untertitel *Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989* (Aushandeln von Frauenräumen nach 1989) trägt, kommt sein Interesse eher vom Gender Gebiet her, als dass es einseitig die Aktivitäten von Frauen reflektieren würde. Im Grunde habe ich den Eindruck, dass Gender und Feminismus in den letzten Jahren mehr Hand in Hand gehen, als dass sich ihre Wege trennen würden, und das ist auch bei mir der Fall.

Interview Pachmanová 2006

Martina Pachmanová – Curriculum Vitae

Geboren 1970 in Prag, lebt und arbeitet in Prag. Mgr. Ph.D. Martina Pachmanová ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kunstkritikerin. Sie befasst sich vorwiegend mit Gender und Feminismus im Gebiet der modernen und zeitgenössischen visuellen Kunst und Kultur. Sie ist Mutter von zwei Kindern.

Ausbildung

2003	Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität in Prag in den Fächern Kunstgeschichte und Ästhetik.
------	--

Stipendien und Preise

2005	Josef Krása Preis für aussergewöhnliche Leistungen im Bereich der Kunstgeschichte
2000 – 2001	Stiftung Fulbright, Harvard University
1998	Research Support Scheme

Aktivitäten (Auswahl)

2008	Kuratorin der Ausstellung Milada Marešová: Zapomenutá malířka českého modernismu (M.M.: Eine vergessene Malerin der Tschechischen Moderne), Mährische Galerie, Brunn
Gelegentlich	Dozentin an den Prager Zweigstellen der New York University, der University of Washington und der American University
2003 – 2005	Prorektorin und für internationale Zusammenarbeit und Öffentlichkeit
Ab 1996	Assistenz an der Hochschule für angewandte Kunst in Prag (VŠUP) am Institut für Kunstgeschichte und Ästhetik

Publikationen

- 2009 *Milada Marešová. Domáci biograf* (M.M.: Das Heimkino),
Prag, Arbor vitae – VŠUP 2009.
Milada Marešová. Waldheimská idyla (M.M.: Waldheimer Idylle),
Prag, Academia 2009.
- 2008 *Artemis a Dr. Faust: Ženy v českých a slovenských dějinách umění*
(Artemis und Dr. Faust: Frauen in der tschechischen und slowakischen Kunstgeschichte),
Prag, Academia 2008, hrsg. zusammen mit Milena Bartlová.
Herausgeberin und Autorin von www.zenyvumeni.cz
(Frauen in der Kunst) zu den Themen Gender und Bildende Kunst der Moderne.
- 2005 *Design: Aktualita, nebo věčnost?*
(Design: Aktualität oder Ewigkeit?), Prag, VŠUP, 2005,
Anthologie zur Geschichte und Theorie des Designs, Co-Autorin.
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 1885 – 2005
(Academy of Arts, Architecture, and Design in Prague, 1885 – 2005), Prag, VŠUP, 2005,
hrsg. zusammen mit Markéta Pražanová.
- 2004 *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*,
Prag, Argo 2004.
- 2002 *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*,
One Woman Press, Prag 2002.
- 2001 *Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*
One Woman Press, Prag 2001 (Englische Version als on-line Publikation, hrsg. von n.paradoxa: Mobile Fidelities: *Conversations on Feminism, History, and Visuality*, www.ukonline.co.uk/n.paradoxa).

22. Fazit und abschliessender Kommentar: Ausgrenzung und Grenzverlust

Trotz unterschiedlicher Voraussetzungen gab es ein Element, das die Zeit vor und nach der Revolution miteinander verband. In der bewussten oder unbewussten Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Grenze trafen sich die Kunstschaffenden aller Generationen. Somit kann an der ersten These der vorliegenden Arbeit festgehalten werden.

Bis ins Jahr 1989 war man durch die Landesgrenzen in seiner physischen Freiheit eingeschränkt. Die äusseren Grenzen waren unanfechtbar durch das System gegeben, während die inneren Welten abgetastet wurden. In den 1990er Jahren war den Künstlerinnen und Künstlern politisch und moralisch jede Freiheit gewährt. Sie mussten sich indessen in dieser Unbegrenztheit zurechtfinden, ohne dass sich ihr Charakter in der Weite der Möglichkeiten verlor. Vor und nach der Revolution bedingte die tschechische Wirklichkeit von den Kunstschaffenden also eine Auseinandersetzung mit inneren und äusseren Grenzen. Zum Grenzbegriff steht die tschechische Kunst der letzten zwanzig Jahre in sich stets wandelnder Referenz. Zudem fand in der tschechischen Bildenden Kunst während des ersten Jahrzehnts nach der Samtenen Revolution eine grosse Anzahl von Ausstellungen statt, die auf dem Motiv der Grenze basierten oder in direkter Verbindung mit der Grenzthematik standen.

In der Untersuchung von Ausstellungen der 1990er Jahre wurde versucht, eine Positionierung der tschechischen Kunst nach der Samtenen Revolution aufzuzeigen. Die Autorin ging in ihrer Analyse davon aus, dass nach der politischen Öffnung eine allgemeine Unsicherheit in der Kunstwelt herrschte. Es stand zur Frage, ob Künstler und Kuratoren diese durch eine national verbindende Positionierung der zeitgenössischen tschechoslowakischen und später tschechischen Kunst zu überwinden suchten. Die Autorin kommt zum Schluss, dass nach 1989 ein starkes Verlangen nach identitätsbildenden Konzepten und aktuellen Querschnitten durch die gegenwärtige Kunstproduktion bestand. Das Phänomen der Grenze zeigt sich dabei als stets präsent Element, das sich zwar wiederholt, in seiner Form jedoch veränderlich ist.

Zu einer Präsentation gegen Aussen, vor allem gegen den Westen, mussten zuerst die lokal bestehenden Tendenzen aufgespürt werden, die sich als gemeinsames Ganzes zur Repräsentation eigneten.

Dies führt die Untersuchende zum spezifischen Charakter von Kunstwerken nach der Samtenen Revolution. Auch die zweite These hat sich bestätigt: die Kunstschaffenden mussten sich im Hinblick auf die Verschiebung der öffentlichen Grenzen neu orientieren. Im Geist der neuen Zeit musste sich die Kunst in Form und Inhalt von der Kunst vor 1989 unterscheiden, um im Westen verstanden zu werden und sich auf dem Kunstmarkt etablieren zu können. Die Frage nach einem gemeinsamen Nenner der Kunst in Folge der politischen Veränderungen hingegen ist negativ zu beantworten. In den Werken der aufstrebenden Künstlergruppe Pondělí hatten sich bereits vor der Revolution andere Thematiken als in den Bildern und Skulpturen ihrer Vorgänger, den Tvrdohlaví gespiegelt. So wie die Ausgangspunkte der verschiedenen Generationen im November 1989 nicht dieselben waren, ist es auch nach der Wende zu keiner einheitlichen Strömung in der Kunst gekommen.

Das gesellschaftliche Umfeld und das, was als Äusseres definiert wurde, änderten sich in den 1990er Jahren der Tschechischen Republik rasant. Mit der Entwicklung des gesellschaftlichen Umfeldes verschoben sich notwendigerweise auch die Grenzen, die Innen und Aussen definierten. Diese Grenzen im Wandel bedurften wiederum eines gekonnten Umgangs, bildeten sie doch den Weg zu dem, was Aussen lag und neue Verbindungen versprach. Das sensible Erspüren der aktuellen qualitativen Grenzlage bildete die Voraussetzung für ein gegenseitiges Verständnis. Die Grenze gegen Aussen schuf zugleich den Rahmen für ein inneres Feld. Um dieses intime Gebiet und somit den Kern ihres individuellen Erlebens zu erfassen, mussten die Kunstschaffenden in eine Verbindung mit der Grenze treten und einen konstruktiven Umgang mit diesem Phänomen erarbeiten.

Die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Persönlichem und Allgemeinem, zwischen Privat und Öffentlich war auf dem Gebiet der heutigen Tschechischen Republik Jahrzehnte lang eine Angelegenheit des Staates. Die Grenzen zwischen diesen Polen bildeten in ihrer Fixiertheit die existentielle Basis des alltäglichen Lebens. Fünfzig Jahre lang stiessen die Menschen an physisch und psychisch kaum überwindbare Grenzen. Mit der Umwälzung des politischen Systems

im November 1989 und mit der Öffnung gegen den Westen, änderten sich schlagartig auch das Bewusstsein und die Wahrnehmung der Künstler. Der Schritt über die Grenze des Landes war jederzeit möglich. Als Bürger eines demokratischen Staates konnten sie frei über ihren Aufenthalt bestimmen. Die neu gewonnene Freiheit stellte sie jedoch auch vor Schwierigkeiten, mit denen sie sich vorher nicht auseinanderzusetzen brauchten. So konnte die künstlerische Entwicklung mit der plötzlichen physischen Bewegungsfreiheit nicht Schritt halten. Die nationale Gebundenheit konnte nicht einfach über Bord geworfen werden ebenso wenig wie es gelang, das historische Erbe abzuschütteln, um direkt auf die westliche Kunstentwicklung anzuknüpfen. Die Grenze war nach der Wende nicht einfach verschwunden. Im Gegenteil, nach ihrer Jahrzehnte langen Tabuisierung war sie plötzlich und unmittelbar Teil eines jeden Werkes geworden, vorausgesetzt, der Künstler wollte im kapitalistischen Kunstmarkt bestehen. Marek Pokorný schreibt dazu in seinem Aufsatz *Tropismen*: „[...] wobei in der Zeit der Moderne und während der Avantgarde die Grenze als Versuchung wahrgenommen wurde, erlaubte uns die Postmoderne, die Grenze als etwas zu sehen, das überschritten werden soll und das den Menschen augenblicklich dazu zwingt, dahinter zu kommen. Die Grenze ist zu einem Phänomen geworden, das Subjektivität zwar definiert, deren Bestimmung jedoch eine fließende ist, dass die Grenze fliesse, also eine fließende Grenze ist.“⁷²⁹

Von einem Moment auf den anderen war die Grenze ein sich wandelnder Begriff. Sie bedeutete keine starre Mauer mehr, welche die physische Bewegungsfreiheit einschränkte, obwohl sie als Territorialmarkierung an Ernsthaftigkeit nicht eingebüsst hatte. Verschwunden war jedoch die von der unanfechtbaren Autorität des Staates bewachte Grenze auf gedanklicher Ebene.

In der langen Zeit der Isolation war auf beiden Seiten viel passiert. Nun waren die Mauern gefallen. Die neue Aufgabe bestand nun darin, diese Offenheit zu nutzen und zueinander zu finden. In theoretischer Hinsicht war der Schritt klein, die Erfahrung in der Kunst der 1990er Jahre zeigte jedoch eine andere Realität. In der neu gewonnenen Freiheit wurde die Notwendigkeit einer Grenze bewusst, deren

⁷²⁹ Pokorný 1995, S. 32: „[...] jenž v moderně a u klasických avantgard ‘hrál’ roli pokušitele. Post-moderní situace však hranici (či meze) umožňuje vnímat nikoli jako to, co musí být překročeno a co člověka automaticky nutí k pokusům dostat se ‘za’. Hranice se dnes stala fenoménem, který sice definuje subjektivitu, nicméně jejím určením je plynulost (hranice plyne, je to plynoucí hranice) a není ji možné zvlnějšku (nebo překročením) ‘vymezit’.“

Existenz jedoch keine national bestimmte mehr sein konnte. In zahlreichen Ausstellungen versuchte man, eine solche Schranke zu definieren und sich im Bewusstsein ihres Vorhandenseins näher zu kommen. Die Suche und Definition dieser Mauer erwies sich dabei als ewiger, sich jeder Fixierung sperrender Knackpunkt. Im Umgang mit dem Phänomen der Grenze lassen sich die innere Stabilität der aktuellen Kunstsituation und ihre Fähigkeit einer Beziehung gegen Aussen beurteilen.

Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit wendet sich unter der Voraussetzung, dass nach der Wende keine national verankerte tschechische Kunst existierte, von den politisch-öffentlichen Schranken ab und intimen Grenzbereichen zu. Ausgehend vom verschobenen Verhältnis Innen – Aussen macht sich die Autorin auf die Suche nach einer inneren Identität. Dabei werden Wirkungsfelder geschlechterspezifischer Kategorien in der Kunst abgetastet. Mit dem Wegfallen der sozialistischen Gleichstellungspropaganda offenbarten sich sowohl neue Freiheiten als auch bislang unbekannte Konfrontationen zwischen Männern und Frauen und ihrer Stellung im System der Künste. Die Wandlung der öffentlich-sozialen Grenzen mit dem Übergang vom sozialistischen zum kapitalistischen System stellt die Voraussetzung dar für die heutigen Tendenzen im Umgang mit geschlechterspezifischen Fragen und feministischen Theorien. Die Untersuchung einer Manifestation von Gender in der aktuellen Kunstproduktion geht aus den persönlichen Gesprächen mit Künstlerinnen und Künstlern im dritten Teil der Arbeit hervor.

Im Umgang mit intimen Grenzen kann die zu Beginn formulierte dritte These nur bedingt positiv beantwortet werden. Die Kategorien Körperlichkeit und Gender sind im zeitgenössischen tschechischen Kunstschaffen und im begleitenden Kunstdiskurs zwar präsent. Sie werden jedoch nur vereinzelt und häufig mit Vorbehalt thematisiert.

Das von Vodrážka geforderte Emporsteigen des Phönix aus der Asche in den Kampf zur geschlechterspezifischen Gleichberechtigung scheint in Anbetracht der turbulenten Veränderungen nach 1989 ein Ding der Unmöglichkeit gewesen zu sein. Nach der ersten Euphorie der Samtenen Revolution haben sich die gesellschaftlichen sowie politischen Veränderungen mit all ihren Konsequenzen nur langsam in den Alltag der Bevölkerung eingefügt. Die Demokratie musste in ihrer

ganzen Freiheit erfasst und der Umgang mit der wieder gewonnenen Selbstbestimmung von Grund auf erlernt werden. Auf einen Schlag fand sich die tschechoslowakische Bevölkerung in einem politischen, sozialen und ökonomischen System wieder, das ihr bisher nur aus der Ferne bekannt gewesen war. Seine Vorzüge und Nachteile kristallisierten sich erst im Verlauf von Zeit und Erfahrung heraus. Noch immer befindet sich das Land in einer Phase der Sensibilisierung, auch was die gesellschaftliche Stellung der Geschlechter anbelangt.

Die Revolution befreite sowohl Frauen als auch Männer aus dem Räderwerk der sozialistischen Bürokratie. Für beide war die neu gewonnene Freiheit aufregend, im gleichen Zug aber auch unbekannt und gewöhnungsbedürftig. In der ersten nachtotalitären Zeit herrschte in Politik und Ökonomie eine verwirrende Mischung aus überschäumender Energie zur Erneuerung und fehlender Erfahrung. Die neue Freiheit wurde in alten Mustern gelebt, in manchen Bereichen des öffentlichen Lebens herrschte ein Zustand der Gesetzlosigkeit, welcher sowohl von westlichen wie auch von inneren Mächten für eigene Zwecke genutzt wurde. Erst mit der Zeit wurden sich die Menschen der posttotalitären Gesellschaft bewusst, dass diese Freiheit auch Selbständigkeit fordert und Eigeninitiative voraussetzt. Das kapitalistische Wirtschaftssystem bot – zumindest theoretisch – jedem eine Chance, konfrontierte die Leute aber gleichzeitig mit einer nie gekannten Individualisierung. Der Anspruch der hereingebrochenen Postmoderne an jeden Einzelnen war seine eigenständige Positionierung in der Gesellschaft. Diese individuelle Standortbestimmung erforderte ihrerseits ein die intime Welt übergreifendes Bewusstwerden der eigenen Stellung.

Das sozialistische System hatte weder Frauen noch Männern subjektive Interessen zugestanden, bestehende geschlechterbedingte Rollenmuster waren nicht thematisiert worden. Der Aufruf zum Überdenken patriarchalischer Strukturen und traditioneller Rollenmuster kam als neues Gesellschaftsphänomen über die Grenze, gleichzeitig war es den Kunstschaffenden möglich geworden, in direkten Austausch mit der westlichen Welt zu treten. Diese Tatsachen hätte im ex-sozialistischen Raum nach dem Jahr 1989 einen fruchtbarer Dialog über die Konstruktion der Geschlechter ergeben können. Andererseits barg die Erkenntnis ihrer unterschiedlichen Stellung für Männer und Frauen die potentielle Gefahr der Entfremdung. Unter diesem Aspekt könnte als einer der Gründe für die Ablehnung von Feminismus und Gender der historisch untermauerte emotionale Zusammenhalt der Geschlechter gelten.

Realistischer ist jedoch, dass die post-sozialistische Gesellschaft den grundlegenden Bruch mit dem patriarchalischen Schema ahnte, die eine konsequente Beschäftigung mit Gender mit sich bringen würde und deshalb nicht auf die Problematik eingehen will.

Im Einklang mit diesem gesellschaftlichen Grundverhalten verhielten sich im ersten Jahrzehnt nach der Samtenen Revolution auch die Kunstschaffenden gegenüber den offenen Fragestellungen im Genderbereich. In der Kunst wurde der Feminismus zwar als Phänomen wahrgenommen, seine politischen Anliegen aber lange Zeit als unnötig abgetan. Nach dem tieferen Sinn der Bewegung fragte niemand, man bemühte sich nicht, die herrschenden Vorurteile zu hinterfragen. Es war viel einfacher, sein Wissen auf der oberflächlichen Ebene zu belassen. Kaum ein Künstler oder eine Künstlerin der 1990er Jahre befasste sich mit geschlechterspezifischen Fragen oder bekannte sich zur programmatischen Verarbeitung von Genderproblemen im eigenen Werk.

Die Abneigung gegenüber einer Schubladisierung der Kunst war stärker als der Wille zum offenen Bekenntnis. Bis heute ist Gender in der zeitgenössischen tschechischen Kunst keine Thematik geworden, die im Rahmen der künstlerischen Freiheit ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Zwänge enttabuisiert und in ihrem diskursiven Potential ausgeschöpft würde. Künstler fürchten noch heute die Kategorisierung, s *přvlastkem* (mit Attribut). Die Gründe dafür stehen in direktem Zusammenhang mit der Haltung gegenüber Feminismus und Gender in der Gesellschaft. Auch in der Kunst sind die Bedeutungen der Begriffe genauso wenig konkretisiert. Der toleriertere Genderbegriff spannt den gedanklichen Bogen direkt zum ideologisch behafteten Gespenst des Feminismus, der von vornherein als radikal abgelehnt wird. Der Kunsthistoriker Jiří Ševčík beschreibt diese Reaktion als natürlichen Reflex, den der Propagandacharakter der sozialistischen Kunst mit sich brachte: „Der Ruf nach Entpolitisierung nach 1989 erwuchs auf natürliche Weise als extreme Antwort auf politisch gerechtfertigte Eingriffe in die Kunst und ist als Konsequenz davon ein Teil neuer konservativer und nationaler Positionen geworden.“⁷³⁰

⁷³⁰ Ševčík 2005, S. 100: „The call for depolitization after 1989 arose naturally as an extreme response to politically justified interventions in art and has consequently become a part of new conservative and national positions.“

Soll eine Untersuchung aufzeigen, ob und in welchem Rahmen sowie in welcher Ausprägung sich tschechische Kunst mit Gender befasst, muss klar werden, wie sich die Kunstschaffenden selbst gegenüber Geschlechterrollen positionieren.

Fragt man Künstlerinnen heute, ob sie sich als feministische Künstlerinnen sehen oder ob sie in ihre Arbeit bewusst Gender Themen einflechten, führt die Antwort meist zur Aussage zurück, dass sie keine Frauenkunst machen würden. Die Kunstschaffenden fühlen sich verpflichtet, sich und ihre Produktion aus dem geschlechtlichen Kontext zu ziehen und ihre Kunst auf eine globale, universelle Plattform zu stellen. Die Überzeugung von einer geschlechtlich determinierten Kunst gehört zu den gemiedenen Theorien.⁷³¹ Wenn sich eine Künstlerin zu Frauenkunst bekennt, werden die Unterschiede in der Produktion dem biologischen Geschlecht und den Eigenheiten des weiblichen Körpers unterstellt und nicht den gesellschaftlich bedingten Schemata.

Die Genderspezialistin Jitka Šiklová sieht den Grund für ein fehlendes Bekenntnis zum Feminismus weniger in moralischen Grundsätzen. Die Verweigerung des feministischen Gedankenguts sei das Resultat der historischen Erkenntnis: „In Ost- und Mitteleuropa haben Frauen Erfahrung mit dem totalitären System und wissen, dass allein die Tatsache, die Frau in den Prozess der Produktion einzubeziehen, sie weder grundlegend verändert noch befreit.“⁷³² Diese Begründung setzt jedoch voraus, dass die betroffenen Frauen über Feminismus, über die Gleichstellung der Geschlechter und über die Rollenverteilung im Übergang vom sozialistischen zum kapitalistischen System genügend informiert waren. Dann erst wären sie fähig, sich bewusst für oder im tschechischen Fall gegen eine gesellschaftliche Strömung zu entscheiden. Wie aus dem Interview mit der Leiterin des Büros für Gender Studies Alena Králíková hervorgeht, ist dies aber noch heute die Ausnahme. Es wäre eine Aufklärung nötig, die den Begriffen ihren dunklen Mythos rauben und die Pluralität der feministischen Theorien sowie deren Nutzen für die Gesellschaft aufzeigen würde. Martina Pachmanová wagte einen solchen Versuch zu Beginn des neuen Jahrtausends mit ihren beiden Büchern *Věrnost v pohybu* (Treue in Bewegung, 2001) und *Neviditelná žena* (Die unsichtbare Frau, 2002). Der kurze zeitliche Abstand zwischen den beiden Ausgaben hätte eine Welle von Interesse und Resonanz auslösen und Gender und Feminismus frischen Aufwind verleihen können.

⁷³¹ Interviews 2006

⁷³² Šiklová 1996: „Ve východní a střední Evropě mají ženy zkušenost s totalitárním systémem a vědí, že samotný fakt vstupu ženy do výrobního procesu ženu podstatně nemění a neosvobozuje.“

Auch die lang ersehnte ‚Verschmelzung‘ mit dem Westen hätte zu einer positiveren Entwicklung führen können. Nach dem Fall des sozialistischen Systems hatte man uneingeschränkt Zugang zur Geschichte und aktuellen Tendenzen der westlichen Kultur. Die tschechischen Kunstschaaffenden wurden nun unmittelbar konfrontiert mit überlebten und bestehenden Strömungen des kapitalistischen Kunst- und Wertesystems. Der Blick in den Westen war frei und damit die Sicht auf westliche Strategien, wie gesellschaftliche und schöpferische Konflikte auszutragen waren. Es bestand die Möglichkeit, auf allen Ebenen nachzuvollziehen, wie es zum aktuellen Stand in der westlichen Kunst gekommen war und was diese aus den Problemstellungen und Anforderungen der Postmoderne gemacht hatte. Im freien Zutritt zur westlichen Vergangenheit bot sich für den Osten die Gelegenheit, fremde Erfahrungen in eigener Sache zu nutzen. Es konnten Wege gefunden werden, um an die westlichen Tendenzen anzuknüpfen. Schon zur Zeit der Samtenen Revolution hatten sich im Westen die kämpferischen Postulate des Feminismus längst gelegt und an ihre Stelle war die globalere, geschlechterübergreifende Genderdiskussion getreten. Man konnte erwarten, dass aktuelle Problemstellungen des Westens eifrig vom sich formenden tschechischen Kunstbetrieb aufgegriffen würden. Die Kunstschaaffenden Osteuropas brauchten bloss die Gelegenheit zu ergreifen, die heiße Kohle aus dem im Westen entfachten Feuer zu ziehen und sie im eigenen Ofen noch einmal aufglühen zu lassen. Ein diskussionsträchtiger Brennpunkt der demokratischen Welt wartete nur darauf, in den neuen örtlich wie politisch-sozialen Kontext gestellt und aufgearbeitet zu werden. Im Austausch mit dem Westen hätte dies für beide Seiten einen unweigerlichen Fortschritt in der Geschlechterdiskussion mit sich gebracht. Entgegen der Erwartung nutzten aber auch die osteuropäischen Kunstschaaffenden das provokative Element der Genderdiskussion vorerst nicht. Der Austausch zwischen Ost und West war zwar zu Beginn der 1990er Jahre intensiv angelaufen. Ein imperialistisches Vorgehen der westlichen Aktivistinnen sowie das gegenseitiges Unverständnis erschwerte die Zusammenarbeit.

Die bestehende Voreingenommenheit gegenüber Feminismus und Gender hält sich auch nach der Jahrtausendwende. Es scheint, dass der westliche Begriff des Feminismus im postsozialistischen Osteuropa ein intellektuelles Warnsignal zum Laufen bringt. Die Blockade scheint unüberwindbar zu sein. Möglicherweise ist die

negative Konnotation des Feminismus zu stark, um „Das Wort“ (Radek Váňa, 1994) von seinem Ballast zu befreien und mit neuem Inhalt aufzuladen. Die tschechische Politik und Marktwirtschaft haben innert kürzester Zeit Fuss gefasst in der demokratisch-liberalen Welt. Eine funktionierende Demokratie verlangt aber ebenso ein Umdenken und dafür scheint man mancherorts blind zu sein. Fehlende Weitsichtigkeit und das Verharren in tief eingekerbten Gesellschaftsmustern führen zur abwertenden Bezeichnung von Feminismus und Gender als westliche Importprodukte.

Was dem Thema Gender zu fehlen scheint, ist der verlockende Glanz eines lukrativen Geschäfts. Um die Räder des bestehenden Gesellschaftsgefüges auf höchster Ebene anzukurbeln scheint ein Gewinn versprechendes, schnell erreichbares Ziel nötig zu sein. Nur mit Gender als Modeerscheinung wäre es nicht getan, vielleicht liegt darin aber ein Anfang: Seit jeher haben Künstler Motive aus der Verdammung gerissen, die von der Allgemeinheit lange erfolgreich hinter verschlossener Tür gehalten wurden. Skandalträchtige Werke sicherten zu jeder Zeit die Aufmerksamkeit von Publikum und Kritik sowie mediale Präsenz und damit gute Chancen auf dem Kunstmarkt.

Obwohl ein öffentlicher Genderdiskurs kaum zu existieren scheint, machen die Bemühungen des Büros für Gender Studies Hoffnung auf eine Sensibilisierung im alltäglichen Umgang zwischen Männern und Frauen. Aber auf tschechischem Gebiet fehlt es an Eigeninitiative und man kann noch nicht vom dringenden Wunsch nach Veränderung sprechen. Die meisten Leute drängen nicht von sich aus nach einem neuen Blickfeld. Der Schritt nach Aussen bleibt in vielen Fällen ungetan. Nebst allen anderen, in der vorliegenden Arbeit aufgedeckten Gründen, steckt die Schwierigkeit vermutlich auch in tieferen Bewusstseinssebenen und längst vergangenen historischen Verflechtungen. Betrachtet man die Geschichte der böhmischen Länder, so sind revolutionäres Handeln und der Wille, die Welt aus den Angeln zu heben, in der tschechischen Mentalität und Tradition nur bedingt verankert. Fremdherrschaft und Fremdbestimmung prägten die Entwicklung der Nation. Noch vor der Revolution konnte zu viel Mut Unglück und Verderben über die ganze Familie bringen. Obwohl diese Zeiten heute überwunden sind, scheut man sich noch immer davor, an existentiellen Banden zu rütteln und feste Gefüge zu verletzen. Im Sozialismus hat man an dem festzuhalten gelernt, was man hat. Lieber

fügte man sich murrend in inakzeptable Zustände, als unter der Gefahr eines Verlustes das Risiko für eine höhere Lebensqualität einzugehen.

Dass das Interesse an Gender bislang nicht in breiter Form geweckt wurde, liegt für den Galeristen Jiří Švestka auch in der Eigenheit der Tschechen, immer ein wenig zu langsam zu sein: „[...] Es ist kein aktuelles Thema, weil sich Tschechen nicht daran wagen. Sie sind konservative Knödel, die nicht viel ändern wollen.“⁷³³

Neue Hoffnung verspricht trotz bestehender Verständnisschwierigkeiten der Genderbegriff, der in seiner historisch unbelasteten Erscheinung auf offene Ohren stossen könnte. Dem Zitat von Julia Kristeva, es gebe so viele Feminismen wie es Frauen gibt, pflegt Martina Pachmanová gern beizufügen: „[...] und auch so viele wie es Männer gibt.“⁷³⁴ Durch die Genderdebatte sollte Neugier geweckt und auch Männer hellhörig gemacht werden. Gender könnte für beide Geschlechter ein Wegweiser durchs neue Jahrtausend sein, auch in der Tschechischen Republik.

Mehr als zehn Jahre nach der ersten Ausstellung mit feministischem Programm (*Kolumbovo vejce*/Das Ei des Kolumbus, 1992) nehmen sich die Aussagen der Kuratorinnen von *5 žen, 5 otázek* (5 Frauen, 5 Fragen, 2003) um einiges vorsichtiger aus als der damalige Text von Vlasta Čiháková-Noshiro. Wo im *Ei des Kolumbus* die Künstlerinnen ihre Weiblichkeit zum Spiel aufforderten, scheinen sie nun den Ball weiterzugeben. Es entsteht der Eindruck, die Künstlerinnen hätten in all den Jahren keine Lösung gefunden und würden die eigenen Aussagen dem Konstrukt der patriarchalischen Kategorisierung opfern. Die leitenden Fragen bezüglich Frauenausstellungen scheinen dieselben geblieben zu sein. Dem Unverständnis hinsichtlich der Motivation rein weiblicher Ausstellungen folgt das Argument, Männer würden auch nicht programmatisch Männerkunst machen, in den Worten Radek Váňas: „Männer brauchen das nicht. Männer machen Kunst wie Männer.“⁷³⁵ Diese Aussage beinhaltet die Selbstverständlichkeit des eigenen Ausdrucks, der es noch heute schwierig macht, über Frauenkunst und Ausstellungen von Frauen zu reden und dabei zu einem Schluss zu kommen, der über deren bloße Rechtfertigung hinausführt. Das Zurückwerfen der kategorisierenden Fragen auf die Männer trägt eine subtile Ablösung von diesen in sich. Die patriarchalisch geprägten und von der

⁷³³ Interview Švestka 2006

⁷³⁴ Pachmanová 1997, S. 90 / Pachmanová 2002/2: „[...] i tolik, kolik je mužů.“

⁷³⁵ Váňa 1994: „Muži to ale nepotřebujou. Muži to dělá jako muži.“

hierarchisch männlichen Moderne gepflegten Geschlechterstrukturen werden auf ihre Erzeuger zurückgeworfen. Von den Helden der grossen Geschichte in die Welt gesetzt, sollen diese sich auch selbst mit ihnen abmühen.

Tatsächlich mögen die Künstlerinnen genug haben von der bestehenden Genderdiskussion. Der Grund ist aber eher im laienhaften Umgang mit dieser zu suchen als in der Resignation gegenüber ihrem Inhalt. Im Volksmund gilt Gender noch immer als Beschäftigung mit den Angelegenheiten der Frau und auch in *5 žen, 5 otázek* (5 Frauen, 5 Fragen) kommt der Impuls von weiblicher Seite her. Die Frauen scheinen sich aber im Klaren darüber zu sein, dass das Thema nicht nur sie selbst betrifft. Die Männer, deren Urteil über den weiblichen Charakter der Ausstellung in banger Erwartung vorausgesetzt wird, werden von vornherein in den gedanklichen Prozess dieser Frauenausstellung mit einbezogen. Die gemeinsame Beschäftigung mit der Frage der Geschlechter könnte das Konstrukt basierend auf dem Wort *ženský* auflösen und eine zeitgenössische Genderdiskussion einläuten. Vom Zeitpunkt der Aussage Pachmanová: „Die Künstler, die sich mit Homosexualität befassen, lassen sich an einer Hand abzählen“⁷³⁶ ist ein ganzes Jahrzehnt vergangen. Die tschechische Kunst befindet sich im Bereich von Gender zwar immer noch in den Anfängen. Sexuelle Identität, Homosexualität und Transgender werden den Kunstwerken nicht als Sigel aufgedrückt,⁷³⁷ doch unter der Oberfläche tut sich mehr, als man mit Blick auf die 1990er Jahre hätte ahnen können. In der aktuellen Kunstproduktion treten Positionen auf, die eine starke Neigung zu Gender Themen in sich tragen. An verschiedenen Stellen der heutigen tschechischen Kunst tritt die Beschäftigung mit der hierarchischen Rollenverteilung der Geschlechter unmissverständlich zu Tage.⁷³⁸ In den Interviews im dritten Teil der Arbeit wird die Suche nach persönlichen Grenzen der eigenen Identität und nach derer sexuell-sozialen Formbarkeit augenscheinlich.

⁷³⁶ Pachmanová 2002/a: „[...] kolik českých umělců se dnes zabývá otázkou homosexuality? Dali by se spočítat na prstech jedné ruky.“

⁷³⁷ Interview Ther 2006

⁷³⁸ Interviews Chisa/Labuda/Moyzes/Ther.

23. Anhang

23.1 Literaturverzeichnis

Abel 1994: Ulrike Abel: Maulkorb, in: *Náhubeč*, hrsg. von Ulrike Abel/Marta Smolíková/Juliette Güthlein, Kat. Ausst. Galerie Jaroslava Fragnera, Praha, 1994, (4.6.1996 – 21.6.1994), ohne Angabe der Seitenzahl.

Alan 2001: Josef Alan: Alternativní Kultúra, in: *Alternativní Kultúra. Příběh české společnosti 1945 – 1989* (Alternative Kultur. Die Geschichte der tschechischen Gesellschaft), hrsg. von Josef Alan, Prag: Lidové noviny, 2001.

András 1995: Edit András: Contemporary (Women's) Art and (Women) Artists on Water Ordeal, in: *Water Ordeal*, hrsg. von Edit András & András Gábor, Obudai Tarsaskör, Budapest 1995.

Ateliér: *Ateliér, čtrnáctideník současného výtvarného umění/Atelier. Fortnightly Journal of Contemporary Art.*

AVU 1991: *Informel. Sborník sympózia*, Akademie výtvarných umění AVU, Sammelchrift zum Symposium Informel, hrsg. von AVU, (18. - 19.3.1991), begleitend zur Ausst. *Český informal*, Galerie hlavního města Prahy, Praha, 1991.

Badovinac/Misiano/Zabel 2008: Zdenka Badovinac, Viktor Misiano & Igor Zabel: Seven Sins. Ljubljana – Moscow, in: *7 Sins. Ljubljana – Moscow*, hrsg. von Tamara Soban, Museum für Moderne Kunst, Ljubljana, 2008.

Beskyd 1999/2000: Vladimír Beskyd: Close Differences in Similarity, in: *Vzdálené podobnosti. Něco lepšího než kosmetika – Distant Similarities. Something Better than Cosmetics*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/Vladimír Beskid,

Kat. Ausst. Národní Galérie, Praha, 1999/2000 (13.10.1999 - 9.1.2000),
S. 4 – 5.

Birgus 1997: Vladimír Birgus: Tělo v současné české fotografii/The Body in
Contemporary Czech Photography, in: *Tělo v současné české
fotografii/The Body in Contemporary Czech Photography*
Kat. Ausst. Macintosh Gallery/Glasgow School of Art, Glasgow 1997
(25.9. – 17.10.1997), S. 2.

Bruthansová 1996: Tereza Bruthansová: Umělkyně poodhalují (svůj) svět milenců,
in: *Ateliér* 13/1996, S. 5.

Bruthansová 1998: Tereza Bruthansová: Diskurs feminin – Tělesný logos,
in: *Ateliér* 10/1998, S. 1.

Bruthansová 1998/a: Tereza Bruthansová: Tak daleko, tak blízko,
in: *Ateliér* 9/1998, S. 1.

Butler 1991: Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main:
Suhrkamp, 1991 (Original: *Gender Trouble. Feminism and The
Subversion of Identity*, London/New York: Routledge, 1990).

Butler 1995: Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des
Geschlechts*, Berlin: Berlin Verlag, 1995.

Chukhrov 2009: Ketí Chukhrov: In den Fängen von Utopias Erhabenheit. Zwischen
Ideologie und Subversion, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst
Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie
Zachęta, Warschau, 2010 (19.03. – 13.06.2010), Kuratorin Bojana Pejič,
S. 30 – 35.

- Clark 1997: Toby Clark: *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont, 1997. (Engl. Originalausgabe: *Art and propaganda in the 20th century*, London: Calmann&King, 1995).
- Cvejnová 2005: Jitka Cvejnová: *Co chcete vědet o české republice. Učebnice reálií*. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze, Nakladatelství Karolinum, (Hrsg.), Prag, 2005.
- Čiháková-Noshiro 1992: Vlasta Čiháková-Noshiro: Velikonoční říkání o slepicích, králících, vajíčkách...a pšššt... o kuřátkách, in: *Kolumbovo vejce*. Kat. Ausst. Galerie Behémot, Praha, 1992 (7.4. – 26.4.1992), (ohne Angabe der Seitenzahl).
- Dostál 1993: Martin Dostál: Je libo libido?, in: *Ateliér 15-16/1993*, S. 4.
- Eiblmayr 1993: Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer, 1993.
- Encyklopedie 1985: *Malá Československá encyklopedie*, Bd. 2, Praha: ACADEMIA (Nakladatelství Československé akademie věd), 1985.
- Encyklopedie 1993: Encyklopedie českých a slovenských fotografů, Praha: ASCO Praha, 1993.
- Encyklopedie 1996: *Všeobecná Encyklopedie*, 1. Ausg., Praha: Nakladatelský dům OP, 1996.
- Forrester/Zaborowska/Gapova 2004: *Over the Wall / After The Fall. Post-Communist Cultures through an East-West Gaze*, hrsg. von Sibelan Forrester, Magdalena J. Zaborowska & Elena Gapova, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

Funk 2007: Nanette Funk: Fifteen Years of the East West Women's Dialogue, in:
Living Gender after Communism, hrsg. von Janet Elise Johnson & Jean C.
Robinson, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

Gal/Kligman 2000: Susan Gal & Gail Kligman: Introduction, in: *Reproducing Gender.
Politics, Publics and Everyday Life after Socialism*, Princeton/ New Jersey:
Princeton University Press, 2000. S. 3 – 19.

Siehe auch:

Gal/Kligman 2000: Susan Gal & Gail Kligman: *The Politics of Gender after
Socialism. A Comparative-Historical Essay*, Princeton/New Jersey:
Princeton University Press, 2000.

Goldmann/Beer 2000: *Míla Preslová. Jahr*, hrsg. von Bernd Goldmann/Monika Beer,
Edition Villa Concordia, 2. Band, Bamberg: Verlag Fränkischer Tag, 2000.

Goralčík 1994: Vladimír Goralčík: O zacházení s náhubkem aneb Vaše myšlenky
jsou těhotné, tančete dál, in: *Ateliér* 16-17/1994, S. 4.

Grigar 2007: Ewa Grigar: The Gendered Body as Raw Material for Women Artists of
Central Eastern Europe after Communism, in: *Living Gender after
Communism*, hrsg. von Janet Elise Johnson & Jean C. Robinson
Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2007, S. 80 – 101.

Groys 2001: Boris Groys: Back from the Future, in: *2000+ Arteast Collection – The
Art of Eastern Europe*, A selection of works for the International and
National Collections of Moderna galerija Ljubljana, hrsg. von Zdenka
Badovinac & Peter Weibel, Kat. Ausst. Bozen, Innsbruck, Wien, 2001.

GS 1998: Zpráva o nadaci Gender studies v Praze 1991 – 1997,
Nadace Gender Studies (Hrsg.), Praha: 1998.

Guerrilla 1998: *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*,
New York: Penguin Books, 1998.

György 2000: Péter György: Feminizmus, gender-otázka. Být ženou a umelkyňou v dnešnom Maďarsku (Feminismus, Die Gender Frage: Was es heisst, Frau und Künstlerin zu sein im heutigen Ungarn), in: *Gender Studies in Arts and Culture*, Soros Center of Contemporary Art, Bratislava, 2000.

Harrison/Wood 2003: Charles Harrison & Paul Wood: Jean-François Lyotard (1924 – 1998), ‚Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?‘, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, hrsg. von Charles Harrison & Paul Wood, Bd. II/II 1940 – 1991, Ostfildern-Ruit, 2003 (Original engl. Oxford/Cambridge USA, 1992).

Havel 1985: Václav Havel: The Power of the Powerless, in: *The Power of the Powerless. Citizens Against the State in Central-Eastern Europe*, hrsg. von John Keane, London: Hutchinson 1985, S. 23 – 96.

Havelková 1996: Hana Havelková: Ženy v politice a ženská politika, in: Mirek Vodrážka: *Feministické rozhovory o „tajných službách“*, Praha: 1996 (ohne Angabe der Seitenzahl).

Hegyí 1993: Lóránd Hegyi: La coesistenza dell’arte. Un modello espositivo, in: *XLV Esposizione Internazionale d’Arte. Punti Cardinali dell’arte*. Kat. Ausst. La Biennale di Venezia, Bd.II, Marsilio Venezia, 1993, Bd. 1/2, Kurator: Achille Bonito Oliva.

Hegyí 2000: Lóránd Hegyi: Mitteleuropa als Denkmodell und Lebensentwurf, in: *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000 (19.12.1999 – 27.2.2000), Kurator Lóránd Hegyi, S. 9 – 44.

Hlaváček 1995: Ludvík Hlaváček: Too Much Subjectivity?, in: *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*, hrsg. von Laura J. Hoptman, Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995, S. 59 – 68.

Hlaváček 1996: Ludvík Hlaváček: Konfrontace – spontánní umělecký výraz 80. let (Konfrontace – Der spontane künstlerische Ausdruck in den 80er Jahren), in: *Zakázané umění II (Verbotene Kunst)*, hrsg. von Milena Slavická & Marcela Pánková, 2 Bd., S. 145–152.

Siehe auch:

Jiří David im Gespräch mit Marta Smolíková: My budeme vystavovat hned, zkusíme to (Wir stellen jetzt gleich aus. Lasst es uns versuchen) Rozhovor Marty Smolíkové s Jiřím Davidem, in: *Zakázané umění II*, hrsg. von Milena Slavická & Marcela Pánková, 2 Bd., S. 153–161.

Hora-Hořejší 2004: Petr Hora-Hořejší: *Toulky českou minulostí*, 1. Vydání, Český Těšín: Via Facti, 2004.

Horová 1992: Anděla Horová: Kolumbovo vejce, in: *Ateliér* 11/1992, S. 4.

Hughes 2000: Henry Meyric Hughes: *Die westliche Rezeption von Kunst aus Mittel- und Ostmitteleuropa*, in: *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000 (18.12.1999 – 27.2.2000), Kurator Lóránd Hegyi, S. 49 – 60.

Humhal 1991: Pavel Humhal: Nový zákon, in: *Výtvarné umění* 1/1991, Praha: 1991, S. 51 – 57.

Humhal 1992: Pavel Humhal: Privátní a veřejné. Diskuze o výstavě *Její bratr, jeho manžel*, in: *Výtvarné umění* 2-3/1993, S. 76 - 82.

Inboden 1998: Gudrun Inboden: Tělesný logos. Umění a ženství: paradigmata postmoderního myšlení, in: *Tělesný logos. 14 umělkyně z Německa*. Kat. Ausst. Brno, 1998, S. 7 – 23.

Isaak 1996: Jo Anna Isaak: *Feminism and Contemporary Art*, London/New York: Routledge, 1996.

Jirousová 1992: Věra Jirousová: *PKC – Ženské domovy naposled*.

In: *Ateliér* 25-26/1992, S. 8.

Jirousová 1993: Věra Jirousová: Žádné ženské umění neexistuje,

in: *Výtvarné umění* 3/1993, S. 42 – 52.

Johnson/Robinson 2007: Janet Elise Johnson & Jean C. Robinson: *Living Gender*,

in: *Living Gender after Communism*, hrsg. von Janet Elise Johnson & Jean C. Robinson, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

Jones 2000: Ronald Jones: *After The Wall. Art And Culture In Post-Communist*

Europe, in: *Artforum*, January - March 2000.

Kat. Aachen 1993: *Zweiter Ausgang. Second Exit. Tschechische und Slowakische*

Künstler. Eine Ausstellung, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík 1993, Kat. Ausst.

Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen, 1993 (März/April).

Kat. Berlin 1994: *Der Riss im Raum*, Kat. Ausst. Martin Gropius Bau, Berlin (1994)

und Gallery Zachęta, Warschau (1995), 1994/1995.

Kat. Bonn 1994: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und*

Osteuropa, hrsg. von Ryszard Stanislawski & Christoph Brockhaus, Kat.

Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland,

Bonn, 1994 (27.5. – 16.10.1994).

Kat. Bratislava 2003: Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová: *A Room of Their Own.*

Female Affairs, nadácia centrum súčasného umenia (Hrsg.), Kat. Ausst.

Galéria Medium, Bratislava, 2003 (März).

Kat. Brno 1998: *Tělesný logos. 14 umělkyně z Německa*, hrsg. von René Block/Erna

Haistová, Kat. Ausst. Dům umění města Brna, Brno 1998,

(18.3. – 3.5.1998).

Kat. Brno/Praha 2005: *Insiders*, hrsg. von Pavlína Morganová/ David Kulhánek/Eva Krátká/Dagmar Svatošová, Kat. Ausst. Dům umění města Brna/Dům pánů z Kunštátu Praha/ Galerie FUTURA Praha, Brno/Praha, 2005 (14.12.2004 – 30.1.2005/17.2. – 1.5.2005).

Kat. Budapest/Köln/Prag 1991: *Aller Art. Internationaler Künstleraustausch Budapest-Köln-Prag*, Kat. Ausst. Budapest/Köln/Prag, Prag, 1991.

Kat. Budapest 1997: *Quiet messages. Czech Art in the '90s*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/ Török Tamás, Kat. Ausst. Budapest Galéria, Budapest, 1997 (6.9. - 26.10.1997).

Kat. Chicago 1995: *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*, hrsg. von Laura J. Hoptman, Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995.

Kat. Glasgow 1997: *Tělo v současné české fotografii/The Body in Contemporary Czech Photography*. Kat. Ausst. Macintosh Gallery/Glasgow School of Art, Glasgow 1997 (25.9. – 17.10.1997).

Kat. Kladno 2005: *Výjimečný stav. Ženy mezi horníky*. Kat. Ausst. Hornický skazen Mayrau, Vinařice u Kladna, 2005, (18.9. – 30.11.2005), Kladno, 2005.

Kat. Köln 1981: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, hrsg. von Laszlo Glozer, Kat. Ausst. Museen der Stadt Köln, Köln, 1981 (30.5. – 16.8.1981).

Kat. London 1994: *Distant Voices. Contemporary Art from the Czech Republic Selected by Susan Copping*, hrsg. von Milena Slavická/Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. South London Gallery, London, 1994 (28.4. - 20.5.1994).

Kat. Los Angeles 2002: *Central European Avant-Gardes. Exchange and Transformations 1910 – 1930*, hrsg. von Timothy O. Benson, Kat. Ausst. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2002

(10.3. – 2.6.2002).

Kat. Mělník 1981: *9 žen*, hrsg. von Květa Křížová, Kat. Ausst. Galerie Ve Věži, Mělník, 1981 (25.3. – 22.4.1981), Dum kultury, Mělník (ohne Angabe der Seitenzahl).

Kat. München 1991: Beitrag zum Glück. Junge Kunst der 80er Jahre aus der Tschechoslowakei, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. Galerie der Künstler, München, 1991 (9.2. – 8.3.1991).

Kat. Paris 1995: *féminin masculin. Le sexe de l'art*, Kat. Ausst. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande Galerie, Paris, 1995 (24.10.1995 – 12.2.1996), Paris: Gallimard/Electa, 1995.

Kat. Praha 1989: *Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80.let*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. Orlická galerie výtvarného umění, Rychnov nad Kněžnou/Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem/Galerie výtvarného umění, Cheb/Galerie výtvarného umění, Karlovy Vary, 1989. Rychnov nad Kněžnou: 1989.

Kat. Praha 1989/a: *Mladé ateliéry 1989*, Kat. Ausst. Galerie Fronta, Praha, 1989 (März).

Kat. Praha 1990: *Dialog '90 Paris-Praha*, hrsg. von Unie výtvarných umělců, Prag, 1990.

Kat. Praha 1991: *Nová intimita*, hrsg. von Milena Slavická, Kat. Ausst. Galerie Pi – Pi – Art, Výstavní síň ÚLUV, Praha 1991.

Kat. Praha 1992: *Sirup. Junge Kunst aus der Tschechoslowakei*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. Kultur- und Bürgerzentrum Pasinger Fabrik, München, 1992.

- Kat. Praha 1992/a: *Mezi Ezopem a Mauglím*, hrsg. von Milena Slavická,
Kat. Ausst. Galerie Václava Špály, Praha, 1992 (4. - 21.6.1992).
- Kat. Praha 1992/b: *Kolumbovo vejce*, hrsg. von Vlasta Čiháková-Noshiro,
Kat. Ausst. Galerie Behémot, Praha, 1992 (7.4. – 26.4.1992).
- Kat. Praha 1993: *To, co zbývá. That what is left*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/
Vladimír Skrepl, Kat. Ausst. Štencův dům, Praha, 1993
(11.1993 – 30.11.1993).
- Kat. Praha 1993/a: *Jako Ženy*, hrsg. von Petr Písařík/Milena Slavická, Kat. Ausst.
Galerie Nová Síň, Praha, 1993 (24.6. – 11.7.1993).
- Kat. Praha 1994: *Náhubek*, hrsg. von Ulrike Abel/Marta Smolíková/Juliette Güthlein,
Kat. Ausst. Galerie Jaroslava Fragnera, Praha, 1994,
(4.6.1996 – 21.6.1994), ohne Angabe der Seitenzahl.
- Kat. Praha 1995: *Zkušební provoz. Má umění mladé?/Test Run. Does art have
young ones?*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/ Vladimír Skrepl, Kat. Ausst.
Galerie Mánes, Praha, 1995, Bratislava: 1995 (25.4.- 17.5.1995).
- Kat. Praha 1996: *Urbane Legendy – Prag. Milena Dopitová*, hrsg. Von
Jochen Poetter, Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1996
(24.2. – 21.4.1996).
- Kat. Praha 1996/a: *Milenci*. Kat. Ausst. JNJ Galerie, Praha, 1996 (25.4. – 5.5. 1996).
- Kat. Praha 1997/98: *Snížený rozpočet*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst.
Galerie Mánes, Praha, 1997/98 (30.12.1997- 08.02.1998).
- Kat. Praha 1998: *Close Echoes. Veřejné tělo & umělý proctor*,
Ausst. Kat. Městská knihovna, Praha, 1998 (6.3. – 31.5.1998).
- Kat. Praha/Kolín 1998: *Tělo a fotografie/Body and Photography. 1. Ročník Bienále*

festivalu foto Praha-Kolín/The First Biannual Festival Foto Praha-Kolín,
Kat. Ausst. Praha/Kolín 1998, Praha: Pražský dům fotografie, 1997.

Kat. Praha 1999/2000: *Vzdálené podobnosti. Něco lepšího než kosmetika – Distant Similarities. Something Better than Cosmetics*,
hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/Vladimír Beskyd,
Kat. Ausst. Národní Galérie, Praha, 1999/2000 (13.10.1999 - 9.1.2000).

Kat. Praha 2001: Lenka Klodová: *Magazín Komíny. Lákavé osvěžení/Magazine Chimneys. Tempting Recreation 1/2001*, hrsg. von divus/Galerie Václava Špály, Kat. Ausst. Malá Špálovka, Praha, 2001 (Oktober).

Kat. Praha 2001/a: *Cena Jindřicha Chalupického 1990-2000/Jindřich Chalupický Award*, Společnost Jindřicha Chalupického (Hrsg.), Prag, 2001.

Kat. Praha 2003: *5 žen, 5 otázek*, Kat. Ausst. Galerie Jelení, Praha, 2003
(3.11. – 26.11.2003).

Kat. Praha 2003/a: *Matky a otcové nabízí*, Nadace pro současné umění Praha
(Hrsg.), Kat. Ausst. Galerie U mloka, Praha, 2003 (10.3. – 4.4.2003).

Kat. Praha 2004: *Tento měsíc menstruuji*, Nadace Gender Studies (Hrsg.),
Kat. Ausst. Gallery Art Factory, Praha, 2004 (3.2. – 28.2.2004).

Kat. Praha 2006: *Umění Porodit*, Hnutí za aktivní mateřství (Hrsg.),
Kat. Ausst. Letohrádek Portheimka, Praha, 2006 (15. – 21.5.2006).

Kat. Stockholm 1999: *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*,
hrsg. von Bojana Pejič & David Elliott, Stockholm, 1999/2000
(16.10.1999 – 16.1.2000).

Kat. Venezia 1993: *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti Cardinali dell'arte*.
Kat. Ausst. La Biennale di Venezia, 2 Bd., Marsilio Venezia, 1993, Bd. 1/2,
Kurator: Achille Bonito Oliva.

Kat. Venezia 1995: *Identity And Alterity. Figures of the Body 1895/1995, La Biennale di Venezia 1895/1995. 46. Esposizione Internazionale d'Arte*, Marsilio Editori (Hrsg.), Kat. Ausst. Venezia 1995.

Kat. Wien 1987/88: *Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960 / Central European Art since 1960*, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1987/88) und Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (1988), 1987/1988.

Kat. Wien 1992: *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950 – 1980*, hrsg. von Rainer Fuchs, Bernhard Fellner u.a., Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 1992 (7.5. – 21.6.1992).

Kat. Wien/Köln/Weimar 1992: *Identität/Differenz. 1940 – 1990: eine Topografie der Moderne*, hrsg. von Peter Weibel, Christa Steinle, Kat. Ausst. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1992 (3.10. – 8.11.1992).

Kat. Wien 2000: *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2000 (19.12.1999 – 27.2.2000), Kurator Lóránd Hegyi, S. 9 – 44.

Kat. Wien 2009/10: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.03. – 13.06.2010), Kuratorin Bojana Pejič.

Kelperi 2000: Evangelia Kelperi: *Die nackte Frau in der Kunst. Von der Antike bis zur Renaissance*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.

Kivimaa 2009: Katrin Kivimaa: Private Körper oder politisierte Gesten? Der weibliche Akt in der sowjetischen Kunst, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.03. – 13.06.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 52 – 57.

Klodová 2005: *Klodová. Pregnant Songs*, divus (Hrsg.), Praha 2005.

Kowalczyk 2009: Izabela Kowalczyk: Die doppeldeutige Schönheit, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.03. – 13.06.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 36 – 43.

Kuklík&Kuklík 1998: Jan Kuklík&Jan Kuklík: *Dějiny 20.století (Učebnice pro střední školy)*, hrsg. von Marie Jožáková, Praha: Vydavatelství a nakladatelství Práce, s.r.o., 1998.

Lipták 2000: Lubomír Lipták: Die Slowakei. Diktatur, Modernisierung, Souveränität, in: *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000 (18.12.1999 – 27.2.2000), S. 221 – 224.

Liška 1999: Rozhovor s Milenou Dopitovou, in: *Milena Dopitová. Instalace 1992-1999*, hrsg. von Pavel Liška, Kat. Ausst. Dům umění města Brna/Museum of Contemporary Art – Ludwig Museum Budapest/Kunst.Halle.Krems, Brunn, 1999 (27.10. - 5.12.1999), S. 11 – 15.

Miethe 2004: Ingrid Miethe: Zwischen biografischer Selbstvergewisserung und Wissenschaftsdiskurs. Die Entwicklung der Ost-West-Diskussion von Frauen(bewegungen) seit 1989, in: *Geschlechterkonstruktionen in Ost und*

West. Biographische Perspektiven, hrsg. von Ingrid Miethe, Claudia Kajatin und Jana Pohl, Münster: Lit Verlag, 2004, S. 45 – 74.

Milevska 2009: Suzana Milevska: Der ‚Seidenraupenkokon‘. Genderdifferenz und die Auswirkungen visueller Kultur auf die Gegenwartskunst des Balkan, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.3. – 13.6.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 82 – 87.

Morganová 2003: Pavlína Morganová: *5 žen, 5 otázek*, in: *Ateliér* 1/2004, S. 6.

Möckel 1996: Barbara Möckel: Konsequente Botschaften, in: *Urbane Legenden – Prag. Milena Dopitová*, hrsg. von Jochen Poetter, Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1996, S.1.

Möller 1992: Hilke Möller: Eine grossartige Chance für Europa, in: *Sirup. Junge Kunst aus der Tschechoslowakei*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. Kultur- und Bürgerzentrum Pasinger Fabrik, München, 1992, S. 4.

Möller 1992/a: Hilke Möller: Eindrücke einer Reise nach Prag, in: *Sirup. Junge Kunst aus der Tschechoslowakei*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. Kultur- und Bürgerzentrum Pasinger Fabrik, München, 1992, S. 4 – 5.

Nešlehová 1996: Mahulena Nešlehová: Forum'88, in: *Zakázané umění II (Verbotene Kunst)*, hrsg. von Milena Slavická & Marcela Pánková, 2 Bd., 1996, S. 162 – 165.

Nochlin 1979: Linda Nochlin: The Twentieth Century: Issues, Problems, Controversies. Women and the Decorative Arts, in: *Women Artists: 1550 – 1950*, Ann Sutherland Harris/Linda Nochlin (Hrsg.), Kat. Ausst. County Museum of Art, Los Angeles, 1976, 4. Ausg. (1.Ausg.: 1976), New York: Alfred A. Knopf, 1979, S. 59 – 67.

- Nochlin 1989: Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists? (1971), in: *Women, Art and Power and Other Essays*, London: Thames&Hudson, 1989.
- Olič 1999: Jiří Olič: Výtvarná skupina Tvrdohlaví 1987 – 1999, hrsg. von Jiří Olič, Prag 1999.
- Ondráčka 1993: Pavel Ondráčka: Umění jak ho dělají ženy, in: *Ateliér* 11/1993, S. 1.
- Othová 2003: Markéta Othová: Realizované projekty II./Realized Projects II., Společnost Jindřicha Chalupeckého (Hrsg.), Praha: 2003.
- Pachmanová 1994: Martina Pachmanová: Ženské domovy, in: *Ateliér* 8/1994, S. 12.
- Pachmanová 1996: Martina Pachmanová: Láska, tělo a fotografie, in: *Ateliér* 13/1996, S. 5.
- Pachmanová 1997: Martina Pachmanová: Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie, in: *Revue Labyrinth* 1-2/1997, S. 90 – 92.
- Pachmanová 1998: Martina Pachmanová: Úvod. Současnost, tělo a fotografie, in: *Tělo a fotografie/Body and Photography. 1. Ročník Bienále festivalu foto Praha-Kolín/The First Biannual Festival Foto Praha-Kolín*, Kat. Ausst., Praha/Kolín, 1998, Praha: Pražský dům fotografie, 1997., S. 7 – 9.
- Pachmanová 1998/a: Martina Pachmanová: Rozum, cit, ženy a současné umění, in: *Ateliér* 12/1998, S. 3.
- Pachmanová 1998/b: Martina Pachmanová: Zmatení pojmů: ženy, tělo a univerzalismus, in: *Ateliér* 21/1998, S. 3.
- Pachmanová 2001: Martina Pachmanová: *Věrnost v pohybu. Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*, hrsg. von Marie Chřibková,

Praha: One Woman Press, 2001.

Pachmanová 2001/a: Martina Pachmanová: *The Muzzle: Gender and Sexual Politics in Contemporary Czech Art*, www.artmargins.com, Prag 2001 (9.12.2010).

Pachmanová 2002: Martina Pachmanová: *Neviditelná Žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha: One Woman Press, 2001.

Pachmanová 2002/a: Martina Pachmanová: *Nechci jen objevovat zapomenuté umělkyně*, in: *Ateliér 22/2002*, S. 2.

Pachmanová 2004: Martina Pachmanová: *Neznámá území českého moderního umění. Pod lupou genderu*, Praha: Argo, 2004.

Pachmanová 2004/a: Martina Pachmanová: *Tento měsíc menstruuji*, in: *Ateliér 7/2004*, S. 1.

Pachmanová 2009: Martina Pachmanová: *Drinnen? Draussen? Dazwischen?* Anmerkungen zur Unsichtbarkeit eines neuen Feminismus- oder Genderdiskurses in der zeitgenössischen Kunsttheorie Osteuropas, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.3. – 13.6.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 93 – 100.

Pachmanová 2009a: Martina Pachmanová, Interview, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.3. – 13.6.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 139 – 141.

Parker 1984: Roszika Parker: *The Subversive Stitch. Embroidery And The Making of The Feminine*, London: Women's Press, 1984.

Parker/Pollock 1981: Griselda Pollock/Roszika Parker: *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, London/New York: Routledge&Kegan Paul, 1981.

Pejič 1999: Bojana Pejič: The Dialectics of Normality, in: *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, hrsg. von Bojana Pejič & David Elliott, Stockholm, 1999.

Pejič 2009: Bojana Pejič: Proletarier aller Länder, wer wäscht eure Socken? Gleichheit, Dominanz und Differenz in der osteuropäischen Kunst, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.3. – 13.6.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 16 – 27.

Piotrowski 2009: Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945 – 1989*, London: Reaktion Books, 2009 (Orig. poln. Poznan: Rebis Publishing House, 2005).

Piotrowski 2009/a: Piotr Piotrowski: Gender nach dem Mauerfall, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.3. – 13.6.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 88 – 92.

Pokorný 1995: Marek Pokorný: Tropismy, in: *Zkušební provoz. Má umění mladé?- Test Run. Does art have young ones?*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/ Vladimír Skrepl, Kat. Ausst. Galerie Mánes, Praha, 1995, Bratislava: 1995 (25.4.- 17.5.1995), S. 32 – 33.

- Procházka 1962: Vladimír Procházka: *Příruční slovník naučný*, 1. Vydání, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962.
- Ratajová 2005: Jana Ratajová: Dějiny ženy a koncept genderu v české historiografii, in: *Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny* 1-2/2005, S. 159 – 173.
- Revue Labyrinth 1997: *Ženy v umění. Revue Labyrinth. Časopis pro kulturu* 1-2/1997 Praha: Revue Labyrinth, 1997.
- Rogoff 2000: Irit Rogoff: *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, London/New York, 2000.
- Rusinová 2003: Zora Rusinová: Totalitarian Period and Latent Feminism, in: *Praesens. Central European Art Review*, 4/2003, S. 5 – 11.
- Rusinová 2009: Zora Rusinová: Ich-Diskurs. Das Selbstporträt im Bildmilieu von Gender, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.03. – 13.06.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 63 – 69.
- Rusinová 2009/a, Slowakische Republik: Zora Rusinová, Interview, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.03. – 13.06.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 136 – 138.
- Rusňáková 2000: Kateřina Rusňáková: Kunst in der Slowakei 1945 –1999. Unterbrochene Geschichte, in: *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000 (18.12.1999 – 27.2.2000), Kurator Lóránd Hegyi,

S. 226 – 235.

Ryantová 2002: Marie Ryantová: Takzvané ženské dějiny v českých zemích, Muzejní a vlastivědná práce/40, in: *Časopis společnosti přátel starožitností*/110, 4/2002, Praha: 2002, S. 235 – 245.

Satjukow/Gries 2002: Silke Satjukow/Rainer Gries: *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*, Berlin: Links, 2002.

Saxenhuber 2009: Hedwig Saxenhuber: Greetings from Netherworld. Über eine Fotografie aus Jerewan, 1988, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.3. – 13.6.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 70 – 73.

Schade/Wenk 1995: Sigrid Schade/Silke Wenk: Inszenierung des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenzen, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Hadumod Bussmann/Renate Hof, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995, S. 340 – 407.

Schöllhammer 2009: Georg Schöllhammer: ‚Was ist Kunst, Marinela Koželj?‘ (1976), in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, hrsg. von Bojana Pejič & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009/2010 (13.11.2009 – 14.2.2010) und Nationale Kunstgalerie Zachęta, Warschau, 2010 (19.03. – 13.06.2010), Kuratorin Bojana Pejič, S. 74 – 79.

Silverio 1997: Robert Silverio: Ženy za objektivem, in: *Revue Labyrinth* 1-2/1997, S. 114 – 115.

- Silverio 1998: Robert Silverio: Ad Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií,
in: *Ateliér* 18/1998, S. 3.
- Slavická 1992: Milena Slavická: Mezi Ezopem a Mauglím, in: *Mezi Ezopem a Mauglím*, hrsg. von Milena Slavická, Kat. Ausst. Galerie Václava Špály, Praha, 1992 (4. - 21.6.1992), S. 5 – 9.
- Slavická 1993: Milena Slavická: (Einleitung ohne Titel), in: *Jako Ženy*, hrsg. von Petr Písařík/ Milena Slavická, Kat. Ausst. Galerie Nová Síň, Praha, 1993 (24.6. – 11.7.1993), S. 4.
- Smolíková/Ševčík 1996: Interview Marta Smolíková mit Jana & Jiří Ševčík: Zajímalo nás rozbít určitý model (Wir waren interessiert daran, ein bestimmtes Modell zu zerstören), in: *Zakázané umění II (Verbotene Kunst)*, hrsg. von Milena Slavická & Marcela Pánková, 2 Bd., 1996, S. 137.
- Sokolová 2004: Věra Sokolová: Don't Get Pricked. Representation and the Politics of Sexuality in the Czech Republic, in: *Over the Wall / After The Fall*, hrsg. von Sibelan Forrester, Magdalena J. Zaborowska & Elena Gapova, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2004, S. 251–267.
- Sontag 1980: Susan Sontag: *Über Fotografie*, (15. Aufl.) Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003 (Orig. engl.: *On Photography*, New York: Farrar, Strauss&Giroux, 1977).
- Surková 2005: Silvie Surková: *Postavení žen v naší současné společnosti*, Magisterská práce, Katedra psychosociálních studií, Praha: Univerzita Karlova v Praze/Husitská teologická fakulta, 2005.
- Ševčík 1989: Jana&Jiří Ševčík: Popis jednoho zápasu, in: *Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80.let*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. Orlická galerie výtvarného umění, Rychnov nad Kněžnou/Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem/Galerie výtvarného umění,

Cheb/Galerie výtvarného umění, Karlovy Vary, 1989. Rychnov nad Kněžnou: 1989, S. 1 – 6.

Ševčík 1992: Jana&Jiří Ševčík: Die Therapie in einer schweren kulturellen Situation, in: *Sirup. Junge Kunst aus der Tschechoslowakei*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. Kultur- und Bürgerzentrum Pasinger Fabrik, München, 1992, S. 5 – 6.

Ševčík 1993: Jana&Jiří Ševčík: Zweiter Ausgang. Second Exit. Tschechische und Slowakische Künstler, in: *Zweiter Ausgang. Second Exit. Tschechische und Slowakische Künstler. Eine Ausstellung*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík 1993, Kat. Ausst. Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen, 1993 (März/April), S. 1 - 10.

Ševčík 1993/a: Jana&Jiří Ševčík: To, co zbývá. That what is left, in: *To, co zbývá. That what is left*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/Vladimír Skrepl, Kat. Ausst. Štencův dům, Praha, 1993 (11.1993 – 30.11.1993).

Ševčík 1995: Jana&Jiří Ševčík: Zkušební provoz. Test Run, in: *Zkušební provoz. Má umění mladé?/Test Run. Does art have young ones?*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/Vladimír Skrepl, Kat. Ausst. Galerie Mánes, Praha, 1995, Bratislava: 1995 (25.4.- 17.5.1995), S. 3 – 31.

Ševčík 1995/a: Jana & Jiří Ševčík: Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending, in: *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*, hrsg. von Laura J. Hoptman, Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995, S. 69 – 77.

Ševčík 1997: Jana&Jiří Ševčík: Quiet messages, in : *Quiet messages. Czech Art in the '90s*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/ Török Tamás, Kat. Ausst. Budapest Galéria, Budapest, 1997 (6.9. -26.10.1997), S. 2 – 11.

Ševčík 1997/98: Jana&Jiří Ševčík: Snížený rozpočet, in: *Snížený rozpočet*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. Galerie Mánes, Praha, 1997/98 (30.12.1997- 08.02.1998), S. 25 – 26.

Ševčík 1997/98/a: Jana&Jiří Ševčík: Výchova psů v rodině. Psí otázky, in: *Snížený rozpočet*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík, Kat. Ausst. Galerie Mánes, Praha, 1997/98 (30.12.1997- 08.02.1998), S. 27 – 37.

Ševčík 1999/2000: Jana&Jiří Ševčík: Vzdálené podobnosti – neredukovatelné rozdíly (Distant Similarities – Irreducible Differences), in: *Vzdálené podobnosti. Něco lepšího než kosmetika – Distant Similarities. Something Better than Cosmetics*, hrsg. von Jana&Jiří Ševčík/Vladimír Beskyd, Kat. Ausst. Národní Galérie, Praha, 1999/2000 (13.10.1999 - 9.1.2000), S. 6 – 7.

Ševčík 2000: Jana & Jiří Ševčík: Eine eigene Identität vor den Toren Europas ersinnen, in: *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000 (18.12.1999 – 27.2.2000), Kurator Lóránd Hegyi, S. 243 – 255.

Ševčík 2005: Jiří Ševčík: From an Alternative Culture to a Genuine Post-Socialist Culture. Two Notes on Contemporary Czech Art, in: *Positioning – In The New Reality of Europe: Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary*, Kat. Ausst. Osaka, 2005, 1. Band, Osaka: 2005, S. 96 – 103.

Šiklová 1996: Jiřina Šiklová: O feminismu, women a gender studiích u nás a na západě, in: *Žena v dějinách Prahy* (Documenta Pragensia XIII), hrsg. von Václav Ledvinka, Praha: Archiv hlavního města Prahy, 1996, (ohne Angabe der Seitenzahl).

Šiklová 1996/a: Jiřina Šiklová: Jiný kraj, jiné ženy. Proč se v Čechách nedaří feminismu, in: *Respekt* 13/1996, S. 17.

- Šimotová 1984: Adriena Šimotová: Zu meinen Arbeiten, in: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994 (27.5. – 16.10.1994), Bd. 3/4.
- Šmejkalová 1991: Jiřina Šmejkalová: Co je feminismus (Kam s ní/m?), in: *Tvář* 37 – 41/1991.
- Štefková 2002: Zuzana Štefková: *Současné české ženské umění*, Diplomová práce, Katedra dějin umění FFUK, Doc. Luboš Konečný, Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2002.
- Štefková 2003: Zuzana Štefková: Obraz těla, in: *Ateliér* 25-26/2003, S. 4. (Praha, PH, Jízdárna, 19.1. – 14.3.2004)
- Štefková 2004: Zuzana Štefková: ‚Your Body is a Battleground‘ Tělesnost a gender v současném českém a slovenském umění (Körper und Gender in der zeitgenössischen tschechischen und slowakischen Kunst), in: *Dějiny umění v české společnosti* (Kunstgeschichte in der tschechischen Gesellschaft), hrsg. von Milena Bartlová, Prag: Argo, 2004.
- Štefková 2010: Zuzana Štefková: *Genderové aspekty tělesnosti v současném českém umění* (Genderaspekte der Körperlichkeit in der tschechischen Zeitgenössischen Kunst), Univerzita Karlova v Praze, 2010.
- Štěpánová 2003: Jana Štěpánová: *Transgender Image a tendence zobrazení v současné fotografii*, Bakalářská diplomová práce, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2003.
- Todorova 1993: Maria Todorova: The Bulgarian Case. Women's Issues or Feminist Issues, in: *Gender Politics and Post-Communism*, hrsg. von Magda Mueller & Nanette Funk, London/New York: Routledge, 1993.

Umělec international: *Umělec international. Současné umění a kultura/International Artist. Contemporary Art And Culture*, hrsg. von Jiří Ptáček/ Ivan Mečl, Praha: divus, 2006.

Umění 2005: *Martina Pachmanová. Neznámá území českého moderního umění. Pod lupou genderu*, Akademie věd České Republiky (Hrsg.), in: *Umění. Art 5. Časopis ústavu dějin umění*, LIII/2005 (Journal of the Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic), Praha: 2005, S. 527 – 530.

Universum 2000: *Universum*, 1. Ausg. (auf der Grundlage von: *Das Bertelsmann Lexikon*, Verlagshaus Stuttgart, GmbH, Euromedia Group, k.s.), Praha: Odeon, 2000.

Váňa 1994: Radek Váňa: „Já to tak fakt necejtím“ aneb Všechno vede k plození, in: *Ateliér* 25/1994, S.2.

Vančát 1996: Jaroslav Vančát: Dobříš. Začátek 80.let, in: *Výtvarné umění* 1-2/1996, S. 228.

Velký slovník 2005: *Velký česko-německý slovník*, Jaroslava Křížková/Michal Půček/Michaela Sedláčková/Jana Stránská/Olga Ulrychová, 1. Ausg., Havlíčkův Brod/Praha: Fragment/KPS, 2005.

Vodochodský 1999: Ivan Vodochodský: *Muži a maskulinity*, Diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta Sociálních věd, 29.4.1999.

Vodrážka 1994: Miroslav (Mirek) Vodrážka: O čase s prostorem ve Štencově domě, in: *Ateliér*, 8/1994, S.12.

Vodrážka 1996: Miroslav Vodrážka: *Feministické rozhovory o „tajných službách“*, Praha: 1996 (ohne Angabe der Seitenzahl).

Vodrážka 1998: Miroslav Vodrážka: Ženy, feminismus a gender v české společnosti v období 1989 – 1997 (neortodoxní historická reflexe), in: *Aspekt* 2/1998, S. 182 – 187.

Vodrážka 1998/a: Miroslav Vodrážka: Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií, in: *Ateliér* 12/1998, S. 2.

Vogel 2006: Fritz Franz Vogel: *The Cindy Shermans. Inszenierte Identitäten. Fotogeschieden von 1840 bis 2005*, Köln: Böhlau, 2006.

Vybíral 1991: Jindřich Vybíral: Popis jednoho zápasu, in: *Ateliér* 2/1991, Praha: 1991, S. 9.

Výtvarné umění: Výtvarné umění The magazine for contemporary art, hrsg. von Milena Slavická, Praha.

Watson 1996: Václav Havel zitiert von Peggy Watson in: The Rise of Masculinism in Eastern Europe, in: *Mapping the Women's Movement*, hrsg. von Monica Threlfall, London/New York: Verso, 1996.

Widimský 1970: Dr. František Widimský: *Německo – český a česko – německý slovník, česko – německá část*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970.

Zemanová 2005: Marcela Zemanová: Tento měsíc menstruuji v Brně, in: *Ateliér* 24/2005, S. 6.

23.2 Primärquellen

AVU 2006: Informationen aus dem Büro Jiří Ševčík, Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, Mitarbeiter: Jiří Ševčík, David Kulhánek, Václav Magid.

Interview Bromová 2006/2011: Veronika Bromová im Interview, 25. 7. 2006, Prag, Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.

Interview Chisa 2006/2011: Anetta Mona Chisa im Interview, 2. 8. 2006, Prag, Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.

Interview Dopitová 2006: Milena Dopitová im Interview, 20. 4. 2006, Prag, Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.

Interview Jedlička 2006: Jan Jedlička (*1944 Praha, lebt in Zürich und Prag), Telefongespräche mit der Verfasserin, Mai 2006.

Interview Klodová 2006/2011: Lenka Klodová im Interview, 1.7.2006, Prag, Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.

Interview Králíková 2006: Alena Králíková im Interview, 2.8.2006, Prag, Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.

Interview Krbůšek 2006: Jaroslav Krbůšek in Korrespondenz mit der Verfasserin, 6./8.10.2006.

Interview Labuda 2006/2011: Radim Labuda im Interview, 25.7.2006, Prag, Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.

Interview Lux 2006: Harm Lux in Korrespondenz mit der Verfasserin, 17.10.2006.

- Interview Othová 2006/2011: Markéta Othová im Interview, 1.8.2006, Prag,
Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.
- Interview Moyzes 2006/2011: Tamara Moyzes im Interview, 31.7.2006, Prag,
Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.
- Interview Pachmanová 2006: Martina Pachmanová in Korrespondenz mit der
Verfasserin, 9.10.2006.
- Interview Pokorný 2006: Marek Pokorný, Telefongespräch mit der Verfasserin,
Mai 2006.
- Interview Preslová 2006/2011: Míla Preslová im Interview, 26.7.2006, Prag,
Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.
- Interview Ptáček 2006: Jiří Ptáček im Interview, 24.7.2006, Prag,
Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.
- Interview Štefková 2006: Zuzana Štefková im Interview, 25.7.2006, Prag,
Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.
- Interview Švestka 2006: Jiří Švestka im Interview, 28.7.2006, Prag,
Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.
- .
- Interview Ther 2006/2011: Mark Ther im Interview, 31.7.2006, Prag,
Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.
- Interview Vincourová 2006: Kateřina Vincourová im Interview, 4.8.2006, Prag,
Originalaufzeichnungen im Besitz der Verfasserin.
- Klimešová 2005/2006: *České umění 60.let (Die Tschechische Kunst der 60er Jahre)*,
persönliche Notizen der Autorin nach der Vorlesung von
Dr. Eva Klimešová, Universita Karlova Praha, Katedra Dějin umění,
Wintersemester 2005/2006.

Pachmanová 2010: Martina Pachmanová am Vortrag: O umění s přívlastkem (Über Kunst mit Attributen), 11. queer filmový festival Mezipatra 2010 (11. Queer Film Festival Mezipatra), 14.11.2010, Prag.

Pokorný 2010: Marek Pokorný am Vortrag O umění s přívlastkem (Über Kunst mit Attributen), 11. queer filmový festival Mezipatra Praha/Brno, 2010 (11. Queer Film Festival Mezipatra Prag/Brünn), 14.11.2010, Prag.

23.3 Internet

András 1999: Edit András: Gender Minefield. The Heritage of the Past. Attitudes to Feminism in Eastern Europe, in: *n.paradoxa online issue*, 11/1999, <http://ktpress.co.uk/nparadoxaissue11.pdf>, [14.11.2011].

fcca 2006: Center for Contemporary Arts Prague, <http://www.fcca.cz/en/main.php?x=4&y=1> [3.10.2006].

feminismus.cz 2006: feminismus.cz o ženách, mužích, feminismu a gender studies, <http://feminismus.cz/diplomky.shtml> [13.7.2006].

Flügge 1994: Matthias Flügge im Gespräch mit Ingeborg Ruthe: Der Riss im Raum, in: *www.berlinonline.de*, Textarchiv, 10.11.1994, [7.02.2011].

Kunstaspekte.de: www.kunstaspekte.de, termine-archiv, Presstext Europa, Europa, <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=32879&action=termin>, [7.2.2011].

vvp avu 2006: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, http://vvp.avu.cz/index.php?load=idatum_search_detail&table=skupiny&id=10 [23.4.2006].

vvp avu 2006/a: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze,
http://vvp.avu.cz/index.php?load=idatum_search_detail&table=skupiny&id=3 (23.4.2006].

23.4 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Jiří David, *Bez názvu* (Ohne Titel), 1989, Akryl und Pastell auf Leinwand, 220 x 170 cm (Kat. Praha 1989: *Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80.let*, hrsg. von Jana & Jiří Ševčík).
- Abb. 2 Petr Nikl, *Dva lvi III* (Zwei Löwen III), 1986, Öl auf Leinwand, 178 x 125 cm (Kat. Praha 1989).
- Abb. 3 Jaroslav Róna, *Jícen* (Schlund), 1987, Wachsmalerei, 110 x 90 cm, (Kat. Praha 1989).
- Abb. 4 Michal Gabriel, Plastik aus der Serie *Devět znaků* (Neun Zeichen), 1989, Keramik, Höhe: 100 cm, (Kat. Praha 1989).
- Abb. 5 Vladimír Kokolia, *Pohled skrz křoví* (Blick durchs Gestrüpp), 1987, Öl auf Leinwand, 150 x 190 cm, (Kat. Praha 1989).
- Abb. 6 Jiří Kovanda, *V mechu* (Im Moos), 1989, Dispersion und Tempera auf Leinwand, 70 x 70cm, (Kat. Praha 1989).
- Abb. 7 Jan Vaňek, *Naděje* (Hoffnung), 1989, Akryl auf Leinwand, 200 x 140 cm, (Kat. Praha 1989).
- Abb. 8 Tomáš Císařovský, *Na větvi* (Auf dem Ast/Aufgebracht), 1987, Öl auf Leinwand, 160 x 145 cm, (Kat. Praha 1989).
- Abb. 9 Stanislav Diviš, *Neutrní okluze* (Neutrale Okklusion), 1989, Acryl auf Leinwand, 145 x 125 cm (Kat. München 1991).
- Abb. 10 František Skála, Loutkové divadlo B.K.S. (Puppentheater B.K.S.), 1988, Holz, Höhe 350 cm, Privatbesitz.

- Abb. 11 Stefan Milkov, Muž přejetý kolem (Ein Mensch vom Rad überfahren), 1989, Steingut, Eisen, 80 x 90 cm, Privatbesitz.
- Abb. 12 Michal Gabriel, Pták (Vogel), 1987, Polychromes Laminat, Höhe 156 cm, Nationalgalerie Prag.
- Abb. 13 Jiří David, Babylónská věž, (Der Turm von Babylon), 1985 - 86, Öl auf Leinwand, 310 x 250 cm, Privatbesitz.
- Abb. 14 Milena Dopitová, *Eiermaske*, 1991 - 1992, 3 Farbfotografien à 55 x 80 cm, 3 Personenwaagen (Kat. Praha 1993).
- Abb. 15 Pavel Humhal, *Narodil jsem se* (Ich bin geboren), 1989 – 1991, Fotografie in goldenem Rahmen, 75 x 45 cm (Kat. Praha 1992/*Sirup*, S. 13).
- Abb. 16 Pavel Humhal, *Umývadlo* (Waschbecken), 1990, Plastellin, Höhe: 235 cm (Kat. München 1991).
- Abb. 17 Petr Lysáček, *Dva způsoby průniku* (Zwei Arten des Durchdringens), 1991, Installation (Kat. Praha 1992/*Sirup*, S. 24).
- Abb. 18 Petr Lysáček, *Scheideweg/Die tätowierte Lena*, 1992, Eisen, Schwarz-Weiss Fotografie, Akryl (Kat. Praha 1993).
- Abb. 19 Michal Nesázal, *Stíny předků* (Schatten der Vorfahren), Installation der Ausstellung *Česká duše* (Tschechische Seele), Galerie Pi – Pi – Art, Praha 1991 (Kat. Praha 1992/*Sirup*, S. 31).
- Abb. 20 Petr Písařík, *Mezi anděli* (Unter Engeln), 1992, Radierung, Spiegel, Fuchspelz, Installation, 330 x 200 cm (Kat. Praha 1992/*Sirup*, S. 33).

- Abb. 21 Martin Mainer, Křivé zrcadlo petřínské (Der Krumme Petriner Spiegel), 1983, Latex, Tusche auf Sperrholz, 130 x 160 cm, Privatbesitz.
- Abb. 22 David Černý, Trabant na Staroměstském náměstí v Praze, 1989, Mischtechnik, Historische Postkarte.
- Abb. 23 David Černý, Znásilněná dívka (Vergewaltigtes Mädchen), aus der Serie Uměli (Künstlich), 1994, Objekt, Mischtechnik).
- Abb. 24 Vladimír Skrepl, *Kam se hrabe Bittner. To se nedá srovnat* (Was will denn da noch Bittner – das kann man nicht vergleichen), 1999, Akryl auf Pappe, Holz, Textilien (Kat. Praha 1999/2000).
- Abb. 25 Einladung zur Ausstellung *Na hraně* (Auf der Kante), 1995, Galerie Václava Špály (Jaroslav Krbůšek 2006).
- Abb. 26 Titelseite des Katalogs zur Ausstellung *Zkušební provoz. Má umění mladé?* (Test Run. Does art have young ones?, Kat. Praha 1995, S. 11).
- Abb. 27 Blick in die Ausstellung *Zkušební provoz. Má umění mladé?* (Test Run. Does art have young ones?, Kat. Praha 1995, S. 16).
- Abb. 28 Blick in die Ausstellung *Zkušební provoz. Má umění mladé?* (Test Run. Does art have young ones?, Kat. Praha 1995, S. 16).
- Abb. 29 Blick in die Ausstellung *Snížený rozpočet*, Praha 1997/98 (Kat. Praha 1997/98).

- Abb. 30 Oleksandr Yudin (Ukraine), Gruppenporträt von Arbeiterinnen einer Chemiefabrik, 1982, Öl auf Leinwand, 118 x 138 cm, Ludmila Bereznitska Art Collection.
- Abb. 31 Květa Valová, *Waschfrauen*, 1987, Öl auf Leinwand, 104 x 107 cm, Galerie moderního umění, Hradec Králové.
- Abb. 32 Běla Kolářová, *Vlasy (Haare)*, 1964, Silberbromid Fotografie, 45, 5 x 37 cm, Kontakt (Kunstsammlung der Erste Gruppe).
- Abb. 33 Eva Kmentová, *Agresivní krychle (Aggressiver Würfel)*, 1970, bemalter Gips, Höhe 52 cm, Kunstmuseum Olomouc.
- Abb. 34 Adriena Šimotová, *Blizká vzdálenost (Nahe Distanz)*, 1978, Mischtechnik, 142 x 133 cm, Nationalgalerie Prag.
- Abb.35 Zorka Ságlová, *Kladení plin u Sudoměře (Windellegen in Sudoměř)*, 1970, Serie von Schwarz-Weiss Fotografien, je 30 x 40 cm, Nationalgalerie Prag.
- Abb. 36 *Revue Labyrinth 1997: Ženy v umění. Revue Labyrinth. Časopis pro kulturu 1-2/1997* Praha: Revue Labyrinth, 1997.
- Abb. 37 *Umělec international: Umělec international. Současné umění a kultura/International Artist. Contemporary Art And Culture*, hrsg. von Jiří Ptáček/ Ivan Mečl, Praha: divus, 2006.
- Abb. 38 Kateřina Vincourová, Ausstellung *Náhubek*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha, 1994, (4.6.1996 – 21.6.1994), Abbildung der Galerie Jiří Švestka.

- Abb. 39 Blick in die Ausstellung *5 žen, 5 otázek*, Galerie Jelení, 2003 (www.fcca.cz).
- Abb. 40 Veronika Bromová, *Kousky mě kousky New Yorku* (Stücke von mir, Stücke von New York), 1998, farbige Digitalfotografie, 100 x 70 cm.
- Abb. 41 Veronika Bromová, *Království* (Königreich), 2003 - 2005, Digitalfotografie, Druck auf Leinwand, Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 42 Veronika Bromová, *Bytosti* (Wesen), 1997, C-print, Digital bearbeitet, 140x200cm, Ausstellung *Na hraně obzoru* (On the edge of the horizon), Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice Praha, 4.3. – 4.5.1997, Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 43 Veronika Bromová, *Kráska a zvíře* (Die Schöne und das Biest), 1997, C-prints, kombinierte Technik, Metall, Lycra, elektrische Motore, bewegliche Werkzeuge, Federn, Fotos: 100 x 140 cm (3 Stück), 90 x 60 cm (1 Stück), Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 44 Veronika Bromová, *ZemZoo* (ErdZoo), 1999, C-prints, Video, Kinetisches Objekt, Installation für die Biennale di Venezia 1999, Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 45 Veronika Bromová, *Holky* (Mädchen), 1994, Schwarz-Weiss Fotografie in 5 Teilen (Übernommen aus einer Zeitschrift der 1930er Jahre), 200 x 500 cm, Piedestal: 78 x 85 x 592 cm, C-prints, Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 46 Veronika Bromová, *Taky Holky* (Auch Mädchen), 1994, farbiges Diapositiv, digital bearbeitet, Glas, elektrisches Licht, 140 x 105 cm,

Besitz der Künstlerin/Moderna Museet Stockholm (Abbildung im Besitz der Künstlerin).

- Abb. 47 Veronika Bromová, *Pohledy* (Ansichten), 1996, Installation, farbige Digitalfotografie, Schaumstoffplatte, 280 x 140 x 1 cm, Besitz Moderna Museet Stockholm, Galerie hlavního města Prahy, Künstlerin, Privatsammlung Slowakei, (Abbildung im Besitz der Künstlerin).
- Abb. 48 Veronika Bromová, *Pahýly* (Stümmel), 2009, Digitale Farbfotografie, Masse variabel.
- Abb. 49 Veronika Bromová, aus dem Zyklus *Přátelé z Planety Chaos* (Die Freunde vom Planeten Chaos), 2010, Digitale Farbfotografie, Masse variabel.
- Abb. 50 Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *Jeho Lopta/Jeho helma/Jeho Kufřík* (His ball/His helmet/His case), 2003, umhäckelter Ball, Helm, und Koffer, im Besitz der slowakischen Nationalgalerie (Kat. Bratislava 2003).
- Abb. 51 Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *See the impact, feel the difference*, 2003, Wandstickerei, Glitzer, Besitz: Private Sammlung (Kat. Bratislava 2003).
- Abb. 52 Blick in die Ausstellung *Nestrategické scénáře: Červená Knížnica* (Nonstrategic Scenarios: The Red Library), Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, Galerie Jelení, 28.11. – 9.12.2005, Kreide auf Wand, 4 Wände, im Besitz der Künstlerinnen.
- Abb. 53 Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *Nestrategické scénáře: Červená Knížnica* (Nonstrategic Scenarios: The Red Library), 2005, Galerie

Jelení, 28.11. – 9.12.2005, (Einladung zur Ausstellung, Druck auf Papier, 10, 5 x 14, 8 cm).

- Abb. 54 Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *Home Video*, 2005, Videostill (DVD), 3'45'', Besitz der Künstlerinnen (Einladung zur Ausstellung *Kohabyt*, Dům umění města Brna/Galerie G99/Dům pánů z Kunštátu, 20.9. – 30.10.2005, Druck auf Papier, 10, 5 x 14, 8 cm).
- Abb. 55 Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *The Descent of Man*, 2010, HD Video, 35'.
- Abb. 56 Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *Before or After*, 2011, Serie von 20 Collagen, Masse variabel.
- Abb. 57 Milena Dopitová, *4 Masky* (4 Masken), 1992, 4 Schwarz-Weiss Fotografien und Backstein, je 140 x 110 cm, Werk und Abbildung im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha.
- Abb. 58 Milena Dopitová, *Neboj se udělat ten velký krok* (Hab keine Angst vor dem grossen Schritt), 1994, Tisch, Stahlkonstruktion, Wolle, Holz, 77 x 89 x 187 cm, Fotokopie, 130 x 90 cm, Werk und Abbildung im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha.
- Abb. 59 Milena Dopitová, aus dem Projekt *Sixtysomething*, 2003, Digitaldruck, 150 x 100 cm, 5 Editionen, (*Green Plateaus II*, 2003, 3'00'', Single Channel Video, 10 Editionen), Werk und Abbildung im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha.
- Abb. 60 Milena Dopitová, *Nepočítám se svou proměnou* (Ich rechne nicht mit meiner Verwandlung), 1993, Eisenkonstruktion, Wolle, 320 x 170 x 110 cm, Werk und Abbildung im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha.

- Abb. 61 Milena Dopitová, aus dem Projekt *M.M.D.*, 2009, digitalvideo, drei einzelne Projektionen, 3' Loop.
- Abb. 62 Milena Dopitová, *An Economical Option II*, 2011, Laborgläser, Gummibänder, Masse variabel.
- Abb. 63 Lenka Klodová, *Panenka II* (Doll II), 2001, Papiercollage, 100 x 70 cm, im Besitz der Künstlerin (Klodová 2005).
- Abb. 64 Lenka Klodová, *Rodička* (Gebärende), 2002, Papier, Knöpfe, Schnur, 50 x 30 cm, im Besitz der Künstlerin (Klodová 2005).
- Abb. 65 Lenka Klodová, *Magazin Komíny. Lákavé osvěžení 1/2001* (Magazine Chimneys. Tempting Recreation), Frontseite, Druck auf Papier, Auflage: 1000 Stück (Kat. Praha 2001).
- Abb. 66 Lenka Klodová, *Magazin Ženin*, November 2005, 1 Ausgabe, Digital print 29, 7 x 21 cm, hrsg. von Lenka Klodová, im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 67 Lenka Klodová, *Šatna* (Umkleidekabine), 2002, Figur, Polyester, Metallkästchen. Höhe der Figur: 160 cm, Masse des Objektes: 170 x 1300 cm, im Besitz der Künstlerin, Leihgabe für das Kohlminenmuseum Mayrau in Vinařice u Kladna, (Klodová 2005).
- Abb. 68 Lenka Klodová, *Demonstrace* (Demonstration), 2004, Papier, Polystyren, Holz, Höhe der Figuren: 30 cm, Masse des Sockels: 70 x 100cm, im Besitz der Künstlerin (Klodová 2005).
- Abb. 69 Lenka Klodová, *Treatment*, 2009, Performance, 30', Preavis de Desordre Urbain, Performance Festival, Marseille, Foto: Jeremie Steil.
- Abb. 70 Lenka Klodová, *Breeder*, 2009, Performance, 15', Festival Malamut, Ostrava.

- Abb. 71 Radim Labuda, *Somebody*, 2004, Filmstill aus Video, 3'50'', im Besitz des Künstlers.
- Abb. 72 Radim Labuda, *Colby. Reconstruction after Gary Hill*, 2005, Filmstill aus Video, 4'30'', im Besitz des Künstlers.
- Abb. 73 Radim Labuda, *Untitled (Martinu Reloaded)*, 2003, Filmstill aus Video, 2'00'', im Besitz des Künstlers.
- Abb. 74 Radim Labuda, *Tihle - Společenská situace* (Die da - Gesellschaftssituation), 2008, Performance (Fünf gefesselte Männer), 5 Kanalvideo.
- Abb. 75 Tamara Moyzes, *To be alone*, 2000, Filmstill aus Video, 3'30'', Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 76 Tamara Moyzes, *Last orgasm*, 2003, Filmstill aus Video, 4'50'', Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 77 Tamara Moyzes, *Riot*, 2005, Filmstill aus Video, Video-Installation 60', Dokumentarfilm 90', Werk und Abbildung: Besitz der Künstlerin.
- Abb. 78 a/b Tamara Moyzes, *Miss Roma*, 2007, Filmstill aus Video, 1'41''.
- Abb. 79 Markétha Othová, *Sony Music*, 2003, Schwarz-Weiss Fotografie aus der Serie *Sony Music*, 110 x 160 cm, 5 Editionen, Werk und Abbildung im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha.

- Abb. 80 Markéthá Othová, *Ohne Titel (Berlin)*, 2003, 2 Schwarz-Weiss Fotografien, 110 x 160 cm, 5 Editionen, Werk im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha, (Othová 2003).
- Abb. 81 Markéthá Othová, *Utopia*, 2000, 9 Schwarz-Weiss Fotografien, 110 x 160 cm, 5 Editionen, Werk im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha, (Othová 2003).
- Abb. 82 Markéthá Othová, *Untitled*, 2008, Serie von 8 Schwarz-Weiss Fotografien, 70 x 100 cm, Ed. 8.
- Abb. 83 Markéthá Othová, *Passive Design*, 2009, Gelatine Silber Print, je 49,5 x 59 cm; Ed. 10.
- Abb. 84 Míla Preslová, *Dva ku dvoum (Two to Two)*, 1999, Farbfotografie, 160 x 100 cm, Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin (Goldmann/Beer 2000, S. 18).
- Abb. 85 Míla Preslová, *House wife*, 2001, Farbfotografie, 180 x 100 cm, Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 86 Míla Preslová, *Wrapped up*, 2002, Farbfotografie, 160 x 100 cm, Neue Galerie am Landesmuseum in Graz (Abbildung im Besitz der Künstlerin).
- Abb. 87 Míla Preslová, *Kameny (Steine)*, 2004, Farbfotografie, 160 x 100 cm, Werk und Abbildung im Besitz der Künstlerin.
- Abb. 88 Míla Preslová, Aus dem Zyklus *Červená (Rot)*, 2010, Farbfotografie, 70 x 50 cm.

- Abb. 89 Mark Ther und Domika Licková, Galerie Jelení, 2002 (www.fcca.cz).
- Abb. 90 a/b Mark Ther, *My Pleasure*, 2003/04, Filmstill aus Video, 10'36'', in Zusammenarbeit mit Silvia Málová, Werk und Abbildung im Besitz der Künstler.
- Abb. 91 Mark Ther, *I like this sound*, 2006, Filmstill aus Video, 5'57'', Werk und Abbildung im Besitz des Künstlers.
- Abb. 92 Mark Ther, *Was für Material*, 2007, Filmstill aus Video, 16'30''.
- Abb. 93 Mark Ther, *Hanes*, 2007, Filmstill aus Video, 4'50''.
- Abb. 94 Kateřina Vincourová, *Girls Triangle*, 2002, aufblasbare Puppen, 1,5 x 2, 5 x 0, 8 m, Werk und Abbildung im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha.
- Abb. 95 Kateřina Vincourová, aus der Serie *The Inside outwards*, 2006, aufblasbare Bälle, 3 x 4 x 4 m, Werk und Abbildung im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha.
- Abb. 96 Kateřina Vincourová, aus der Serie *The Inside Outwards*, 2006, Stretchunterwäsche, schwarze Bälle, ca. 2,5 x 5 x 8 m, Werk und Abbildung im Besitz der Galerie Jiří Švestka, Praha.

23.5 Abbildungen

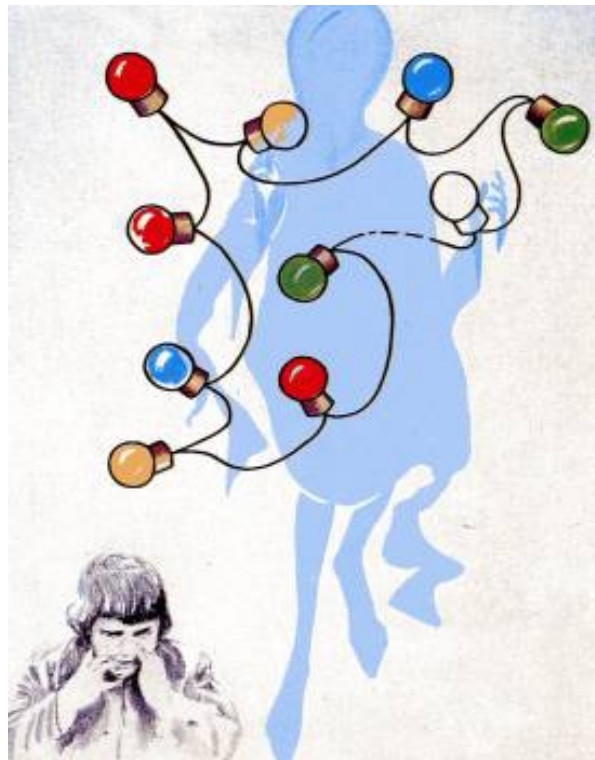


Abb. 1: David 1989

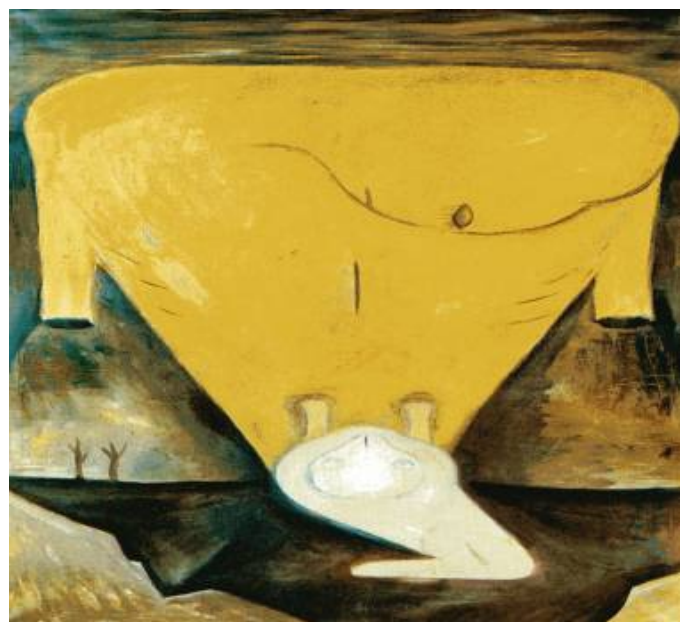


Abb. 2: Nikl 1986



Abb. 3: Róna 1987



Abb. 4: Gabriel 1989

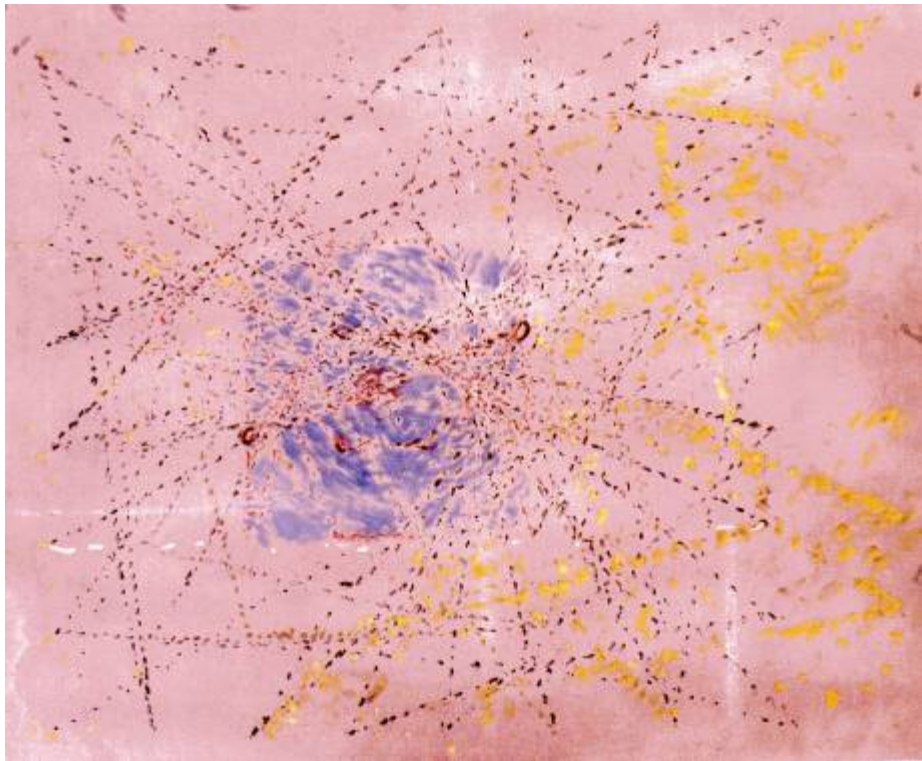


Abb. 5: Kokolia 1987

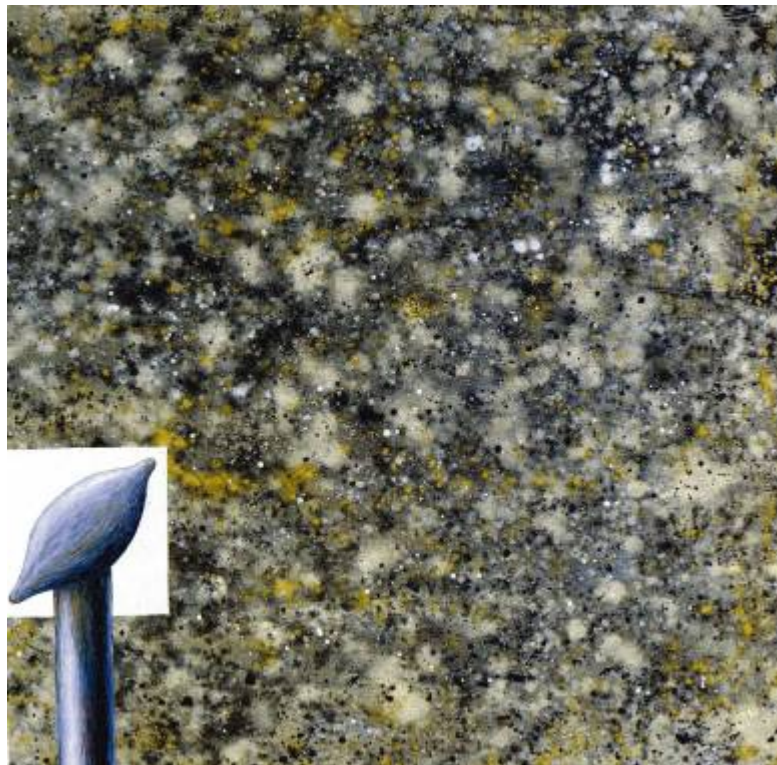


Abb. 6: Kovanda 1989

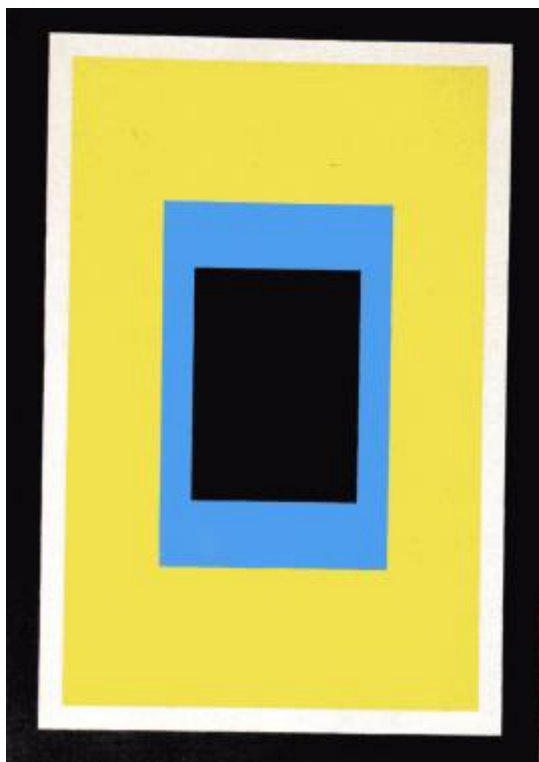


Abb. 7: Vaňek 1989



Abb. 8: Císařovský 1987



Abb. 9: Diviš 1989



Abb. 10: Skála 1988



Abb. 11: Milkov 1989



Abb. 12: Gabriel 1987



Abb. 13: David 1985 – 86



Abb. 14: Dopitová 1991 – 1992



Abb. 15: Humhal 1989 – 1991



Abb. 16: Humhal 1990



Abb. 17: Lysáček 1991

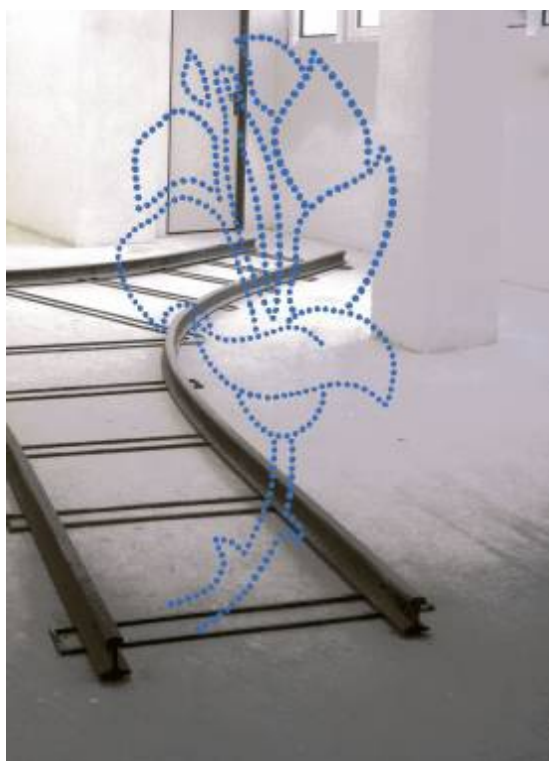


Abb. 18: Lysáček 1992



Abb. 19: Nesázal 1991



Abb. 20: Písařík 1992

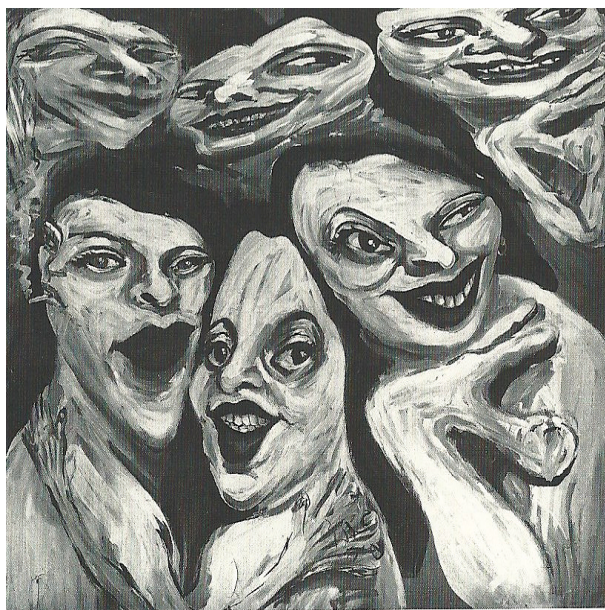


Abb. 21: Mainer 1983



Abb. 22: Černý 1989



Abb. 23: Černý 1994



Abb. 24: Skrepl 1999



Abb. 25: Na hraně 1995



Abb. 26: Kat. Praha 1995



Abb. 27: Zkušební provoz 1995



Abb. 28: Zkušební provoz 1995



Abb. 29: Snížený rozpočet 1997/98



Abb. 30: Yudin, 1982

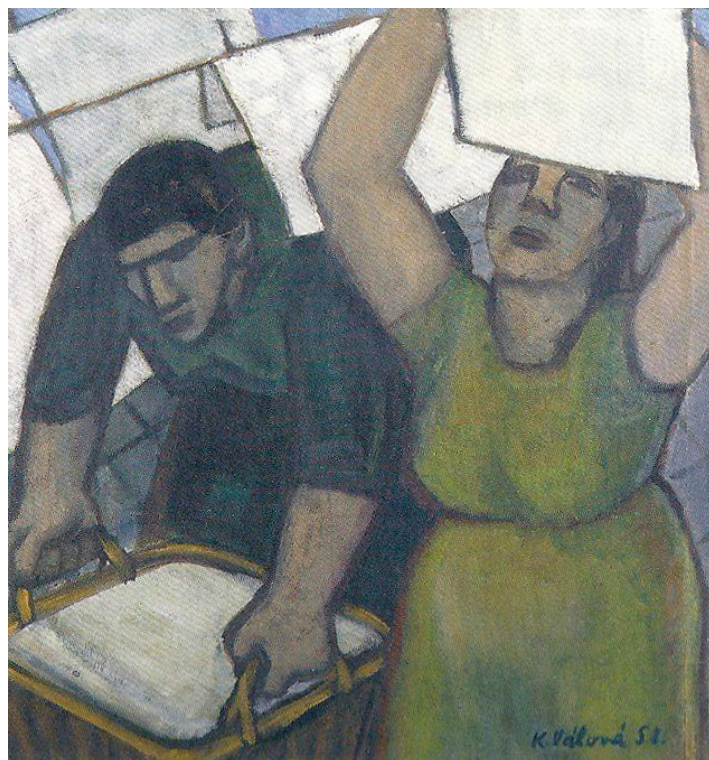


Abb. 31: Valová, 1987



Abb. 32: Kolářová, 1964



Abb. 33: Kmentová, 1970



Abb. 34: Šimotová, 1978



Abb. 35: Ságlová, 1970

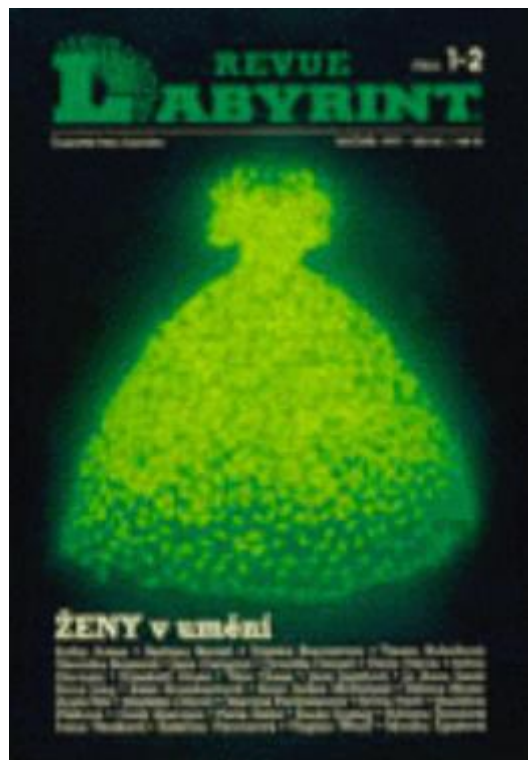


Abb. 36: Revue Labyrinth 1997



Abb. 37: Umělec international 2006



Abb. 38: Vincourová 1994



Abb. 39: *5 žen, 5 otázek*, 2003



Abb. 40: *Bromová* 1998



Abb. 41: Bromová 2003 – 2005



Abb. 42: Bromová 1997



Abb. 43: Bromová 1997

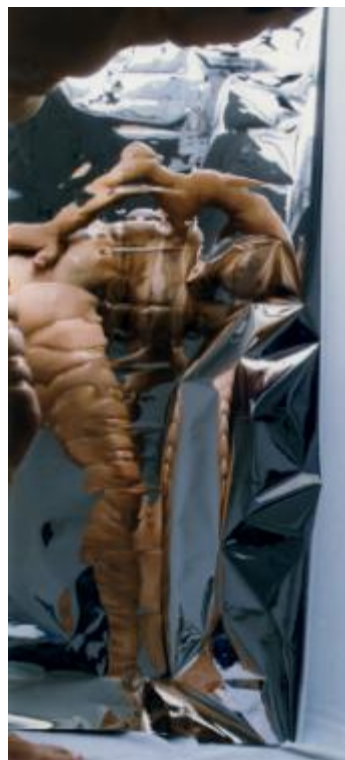


Abb. 44: Bromová 1999

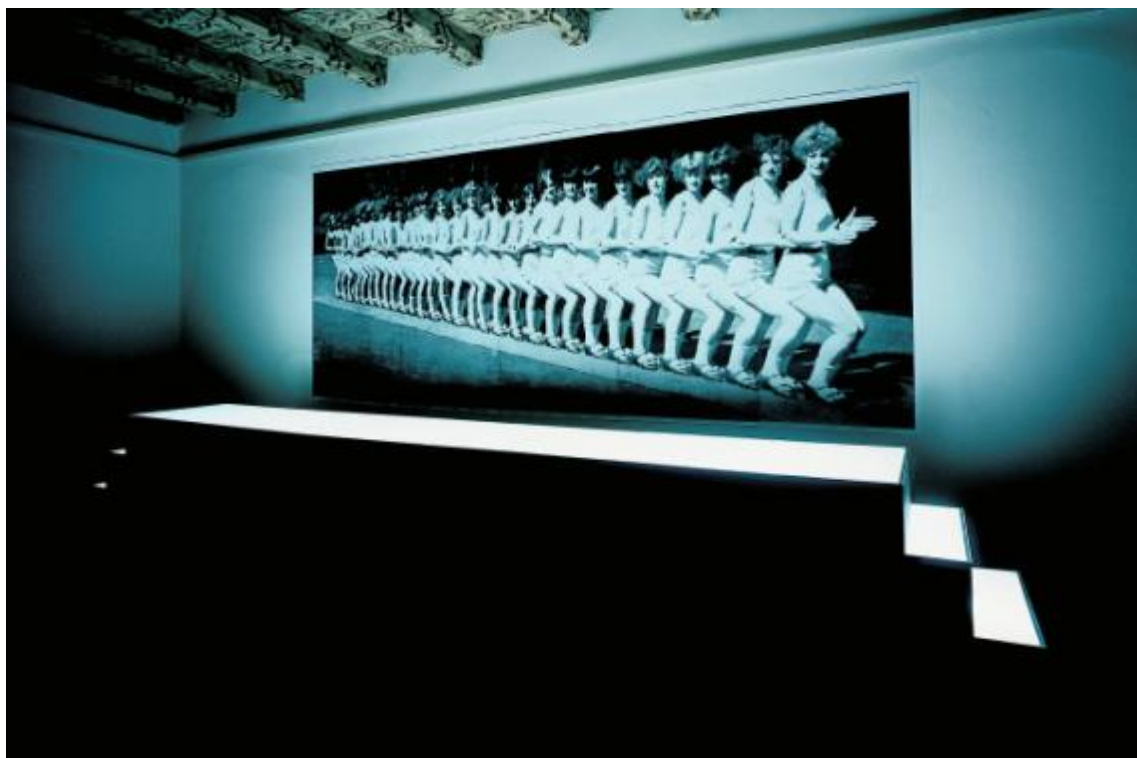


Abb. 45: Bromová 1994



Abb. 46: Bromová 1994



Abb. 47: Bromová 1996



Abb. 48: Bromová 2009



Abb. 49: Bromová 2010



Abb. 50: Chisa & Tkáčová 2003



Abb. 51: Chisa & Tkáčová 2003

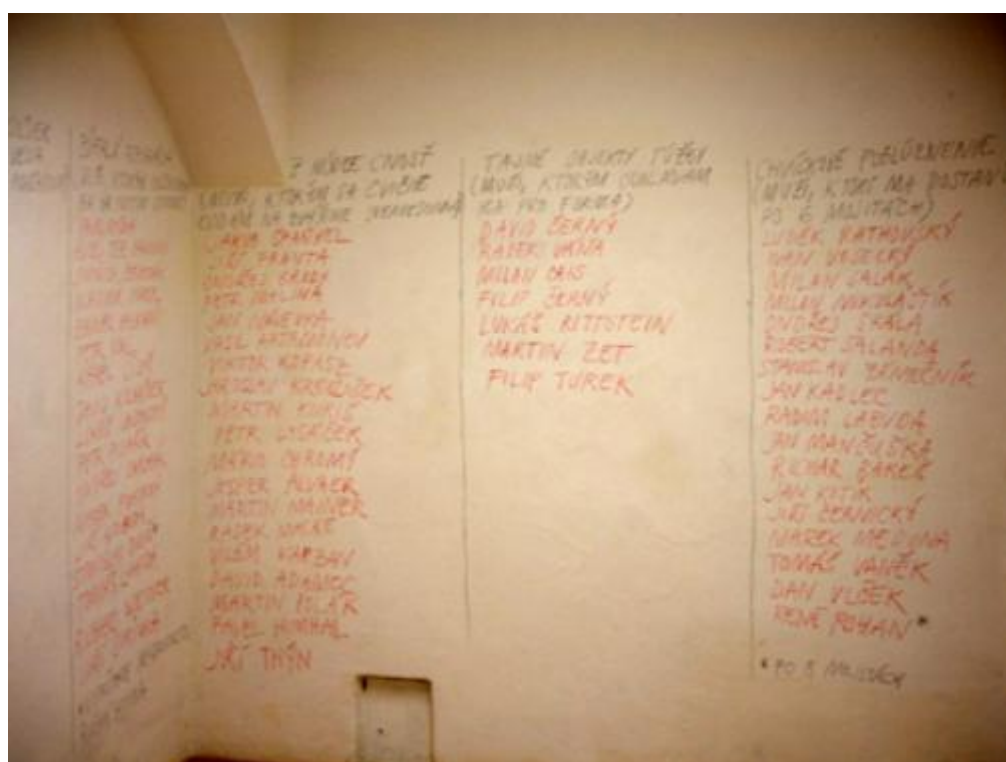


Abb. 52: Chisa & Tkáčová 2005

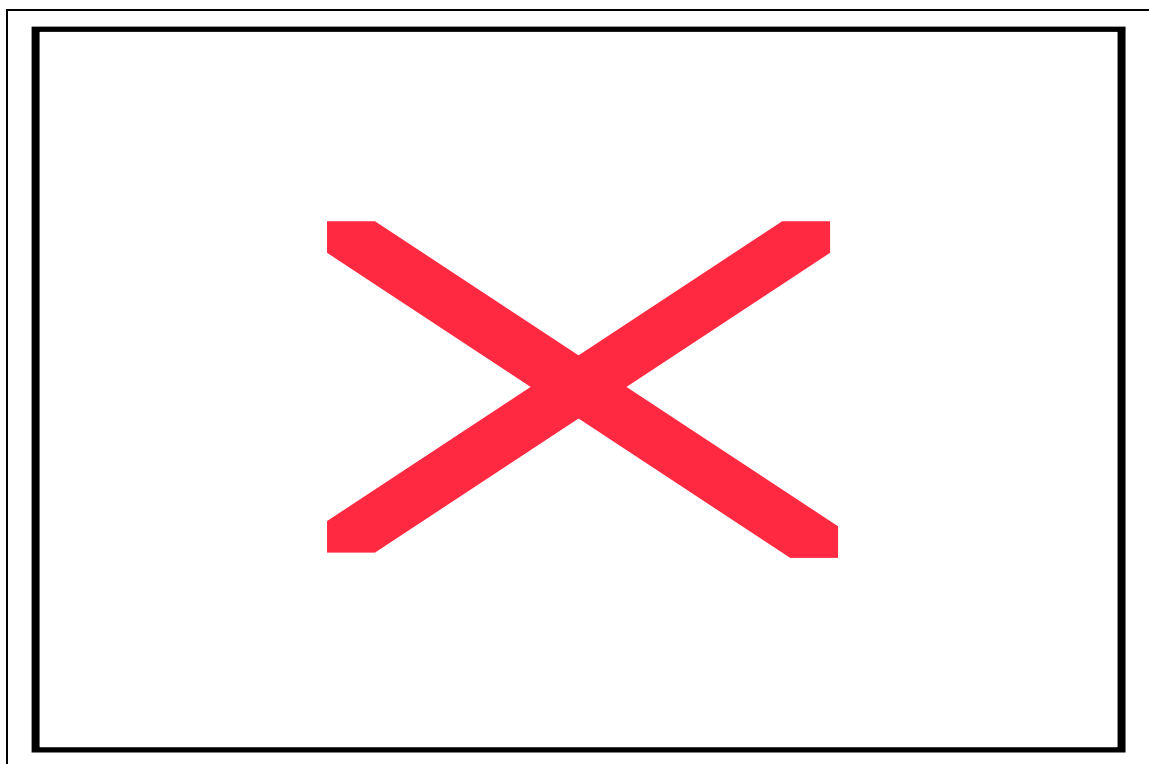


Abb. 53: Chisa & Tkáčová 2005



Abb. 54: Chisa & Tkáčová 2005



Abb. 55: Chisa & Tkáčová 2010



Abb. 56: Chisa & Tkáčová 2011



Abb. 57: Dopitová 1992



Abb. 58: Dopitová 1994



Abb. 59: Dopitová 2003



Abb. 60: Dopitová 1993



Abb. 61: Dopitová 2009

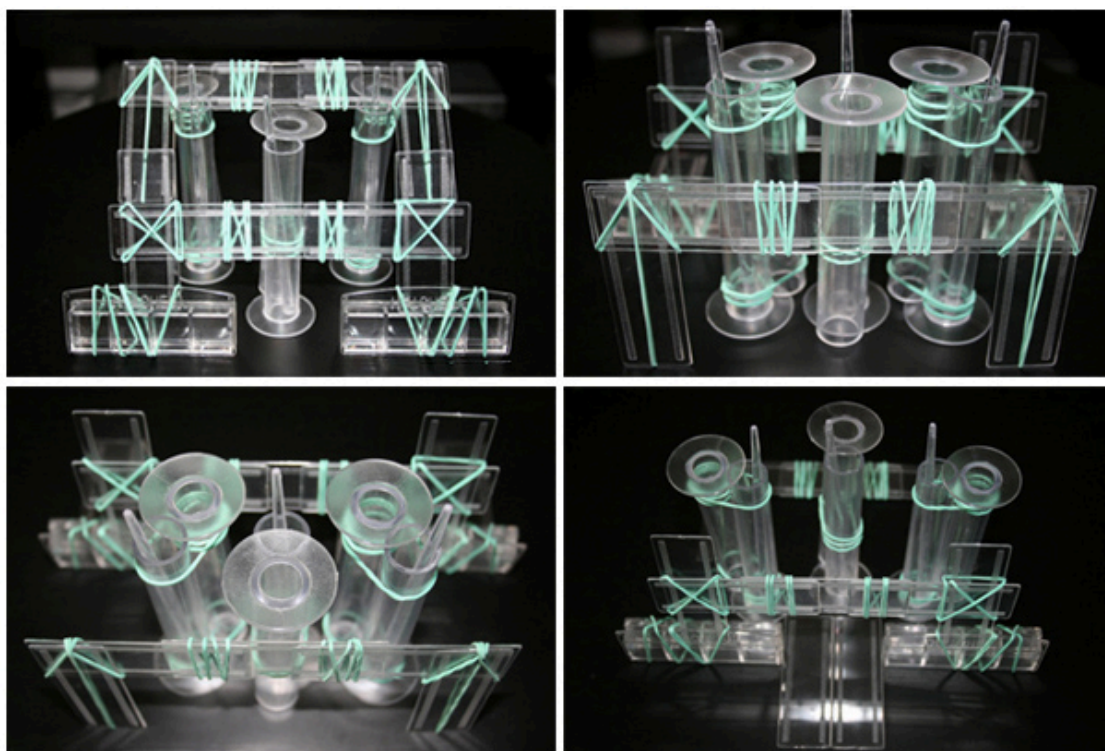


Abb. 62: Dopitová 2010



Abb. 63: Klodová 2001



Abb. 64: Klodová 2002



Abb. 65: Klodová 2001



Abb. 66: Klodová 2005



Abb. 67: Klodová 2002



Abb. 68: Klodová 2004



Abb. 69: Klodová 2009



Abb. 70: Klodová 2009



Abb. 71: Labuda 2004



Abb. 72: Labuda 2005

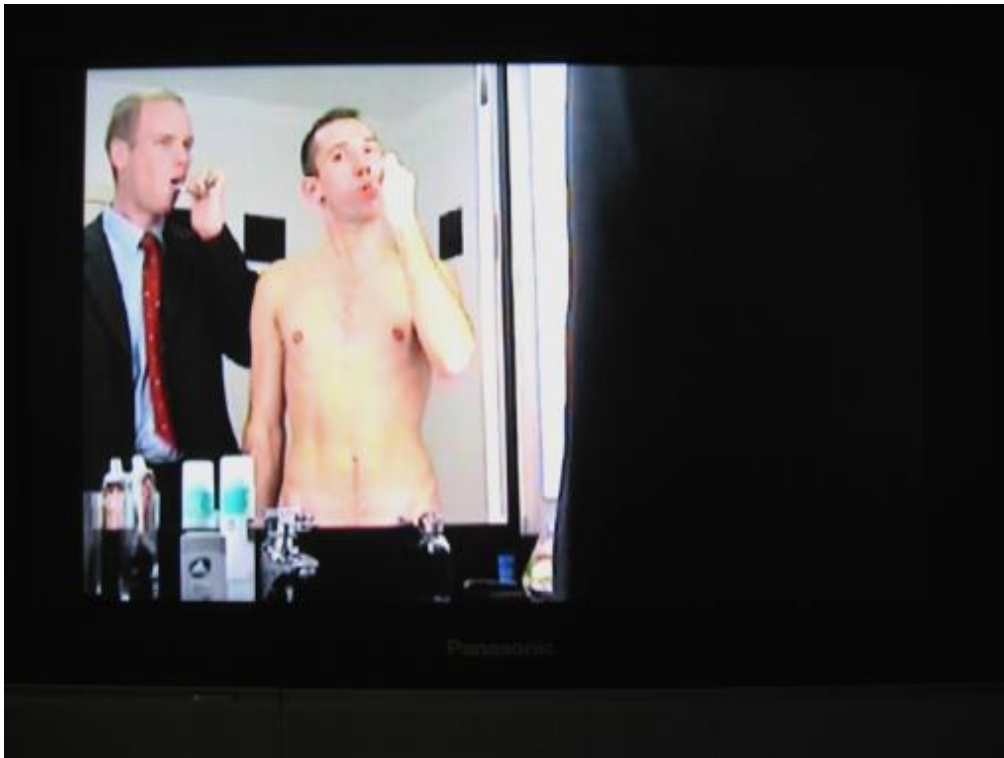


Abb. 73: Labuda 2003



Abb. 74: Labuda 2008



Abb. 75: Moyzes 2000



Abb. 76: Moyzes 2003



Abb. 77: Moyzes 2005

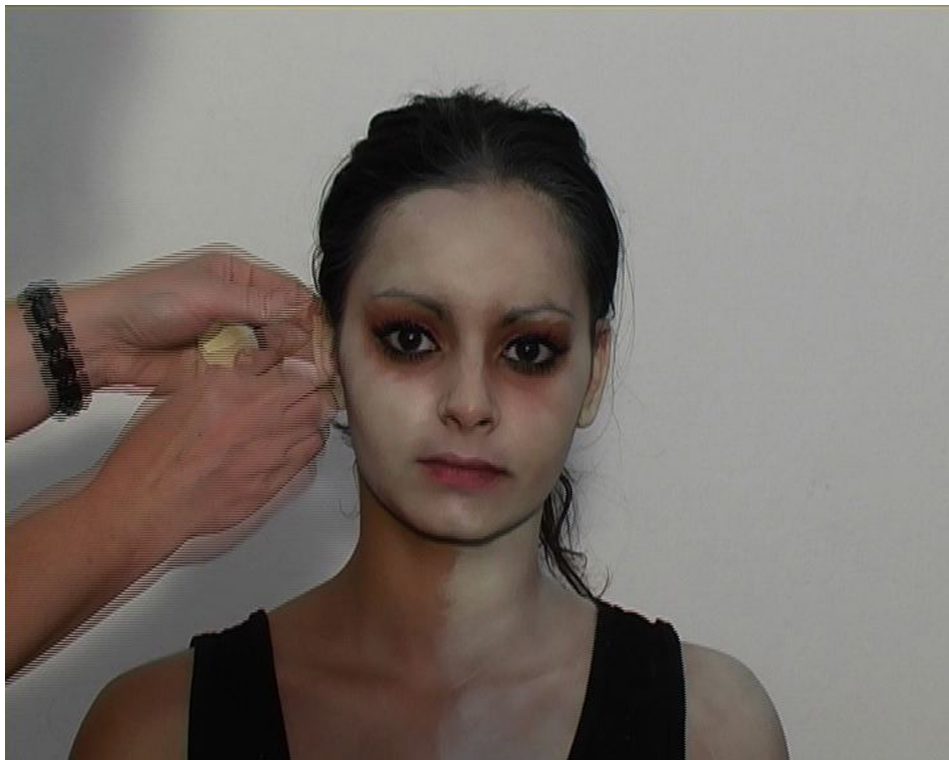


Abb. 78 a: Moyzes 2007

NOT ALLOWED IN:

Shop for knitting and textile goods –
Brno, Czech Republic,
Disco Alfa – Plzeň, Czech Republic,
Diablo dance club – Ostrava, Czech Republic,
Restaurant Sport – Náchod, Czech Republic,
Misicland Imperium – Louny, Czech Republic,
Taxi – Prague, Czech Republic.

Abb. 78 b: Moyzes 2007



Abb. 79: Othová 2003



Abb. 80: Othová 2003

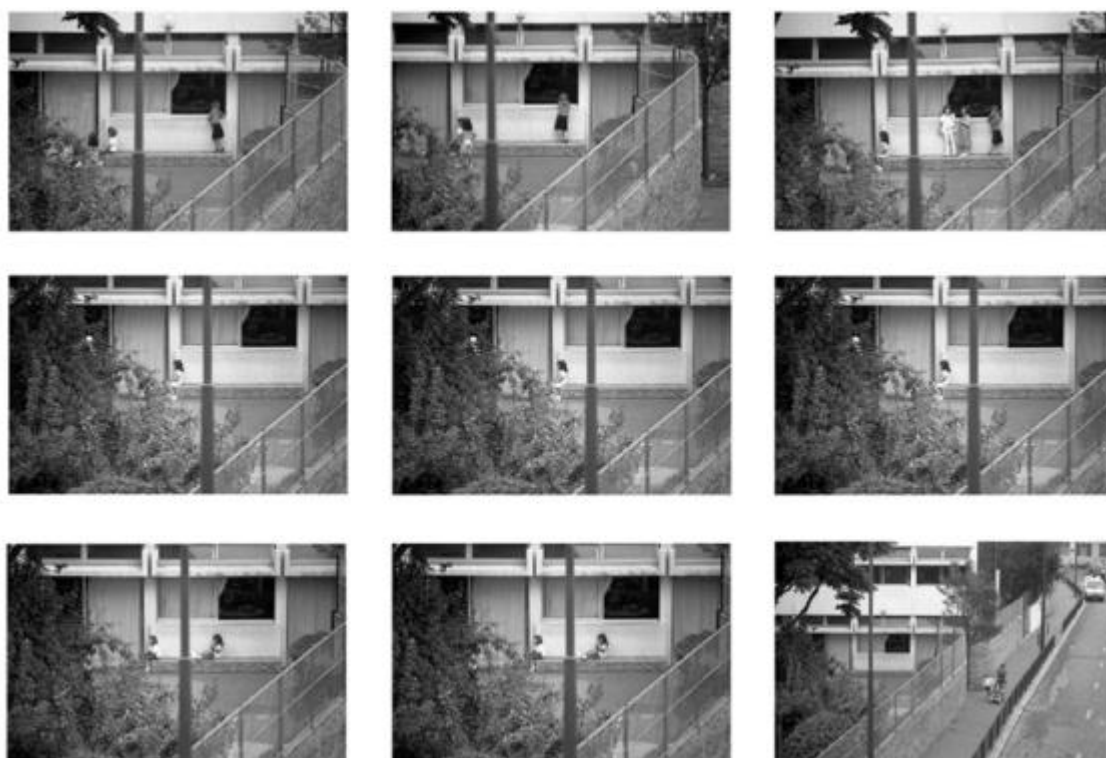


Abb. 81: Othová 2000



Abb. 82: Othová 2008



Abb. 83: Othová 2009



Abb. 84: Preslová 1999



Abb. 85: Preslová 2001



Abb. 86: Preslová 2002



Abb. 87: Preslová 2004

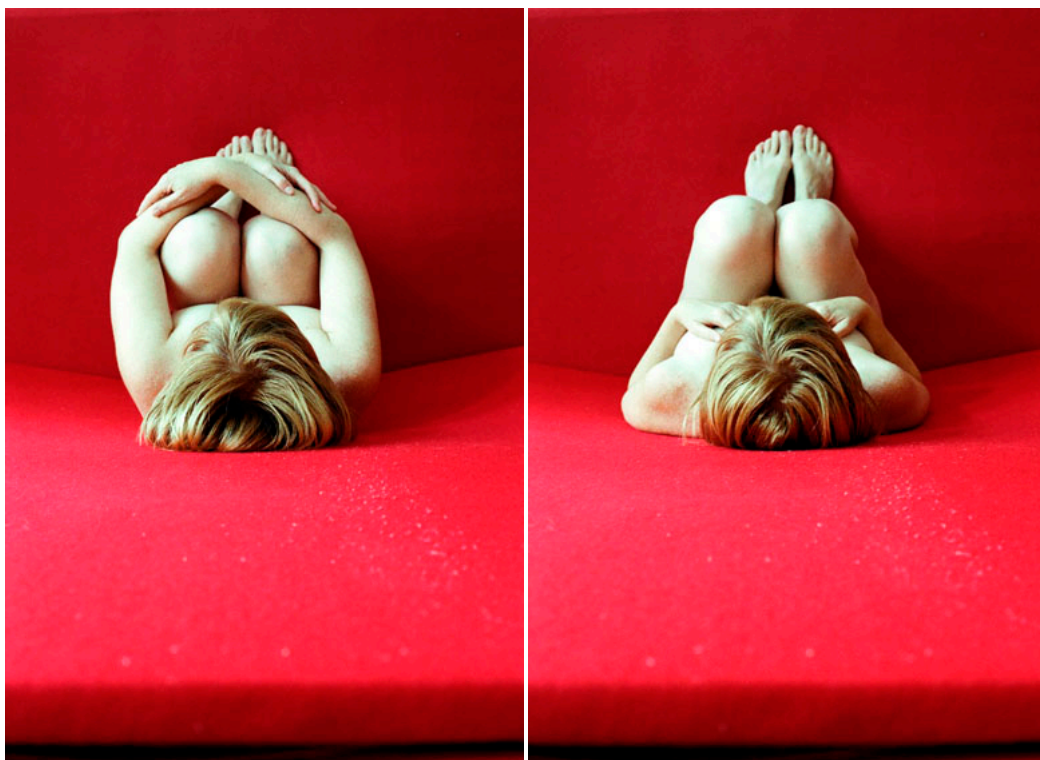


Abb. 88: Preslová 2010



Abb. 89: Ther 2002



Abb. 90 a/b: Ther 2003/04



Abb. 91: Ther 2006

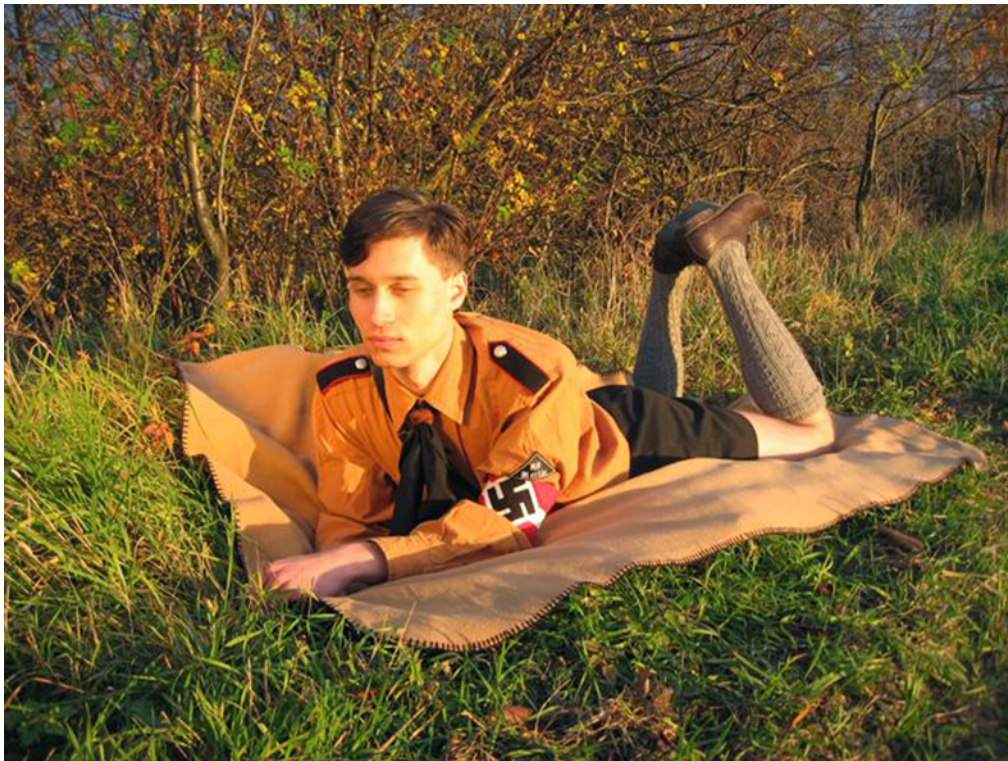


Abb. 92: Ther 2007



Abb. 93: Ther 2007



Abb. 94: Vincourová 2002



Abb. 95: Vincourová 2006



Abb. 96: Vincourová 2006

CURRICULUM VITAE – JANA JAKOUBEK

Jana Jakoubek-Novotny

Geburtsdatum: 13. 08. 1979

AUSBILDUNG

1999 - 2007	Universität Zürich Master of Arts / Lic. Phil. Khist Hauptfach: Geschichte der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit Nebenfächer: Deutsche Literaturwissenschaft, Literatur seit 1700 Deutsche Sprachwissenschaft
2005 - 2006	Univerzita Karlova (Karlsuniversität), Prag Austauschjahr Erasmus
1999	Sprachschule London
1992 - 1999	Gymnasium Freudenberg, Zürich Matura Typ B

KUNST, KULTUR & MEDIEN

Ab 2011	Fumetto – Int. Comix-Festival Luzern Künstlerische Leiterin
2008 - 2010	Galerie KATZ CONTEMPORARY , Zürich Gallery Assistant / Gallery Manager
2007 - 2008	Galerie Römerapotheke , Zürich / Berlin Galerieassistentin
2006 - 2008	Tamedia AG , Zürich Freie Journalistin Tages Anzeiger
2005 - 2006	Divadlo v Celetné (Theater Kaspar), Prag Produktionsassistentin, Medienstelle
2005 - 2006	Schauspielhaus Zürich Assistenz Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
2005	Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich Tutorat für Prof. Dr. Stanislaus von Moos
2003 - 2006	Diverse Ausstellungs- / Sammlungsprojekte Mitarbeit
2001 - 2005	Privatradio , Zürich Nachrichtenredaktion